

# **El valor literario del espacio en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité y en *La viuda* de María Luisa Puga**

**Eli Zwaig Kolstad**



**Masteroppgave i spanskspråklig litteratur  
ILOS**

**Det humanistiske fakultetet**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**15.09.11**

© Eli Zwaig Kolstad

2011

El valor literario del espacio en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité y en *La viuda* de María Luisa Puga

Eli Zwaig Kolstad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

II

## **Abstracto**

Mi propósito en esta tesis de maestría ha sido la de indagar en los valores literarios del espacio en las novelas *Nubosidad Variable* de Carmen Martín Gaité y *La Viuda* de María Luisa Puga con el objeto de demostrar el papel de los lugares como significantes en la literatura.

Para ello, me he servido, entre otras cosas, de las teorías de J. Hillis Miller (1995) y Gaston Bachelard (1994). En mi estudio queda patente cierta forma de metonimia locativa, en que el nombre del sitio abarca la actividad de lo que en él ocurre, así como relación existente entre los sitios reales y los mismos sitios dentro del mundo de la ficción.

He demostrado que nuestra concepción de lugares concretos como Cádiz o Pátzcuaro, va a quedar para siempre enriquecida por las asociaciones proporcionadas por las novelas. El cómo experimentamos las novelas en general, tendrá consecuencias para nuestra percepción futura de los sitios. Asimismo, he comprobado que el significado literario de los sitios queda impregnado de la historia y viceversa. La forma de experimentar el sitio, queda influenciada por la historia y tendrá consecuencias tanto en la experiencia del sitio en el mundo real como en la lectura de futuros textos donde se convierte en una “cápsula” de significado intertextual para dispersarse en toda una red de textos.

A partir de lo estudiado, queda demostrado que en el viaje interno de las protagonistas, los sitios físicos son vehículos de recuerdos y portadores de significados que resultan decisivos para ellas.

## **Agradecimientos**

Quiero hacer patente mi gratitud a cada una de las personas que han contribuido para que este trabajo haya salido adelante.

Agradezco a mis amigos y colegas Egil Jensen, Elena Pérez y Anders S. Løvlie quienes con sus comentarios, observaciones y críticas enriquecieron mi trabajo.

También quiero aprovechar este espacio para dejar constancia de agradecimiento a cada uno de mis profesores del Máster por sus enseñanzas, y por transmitirme esa pasión que sienten por el estudio de la literatura y el lenguaje. En particular deseo darle las gracias a mi tutor Juan Pellicer por todo el apoyo que siempre me ha brindado no solo profesional sino personal, sin el cual difícilmente habría podido llegar a la meta.

No quisiera dejar pasar la oportunidad para agradecer a mi familia su esfuerzo, atención y comprensión durante estos últimos meses. Y de manera muy especial, a mis chicos, Gorka y Mikkel, por ser mis fuentes de inspiración diaria y el motivo que da sentido a todo lo que hago.

El texto que ahora expongo es fruto de incontables horas de trabajo. Llegado el final del camino y con la sensación de haber sido capaz de completar este reto, puedo decir que todo el esfuerzo ha merecido la pena.

# Presentación de la novelas

Para este trabajo, he tenido el placer de disfrutar con la lectura de dos novelas que han llegado a significar mucho para mí. Ahora voy a compartir mi entusiasmo presentándolas brevemente, antes de pasar a la hipótesis y el plan para este proyecto.

*Nubosidad variable* trata de dos mujeres adultas, ya en la tercera edad. Estas – Sofia y Mariana-, cada una por su lado, vive una crisis en su vida y se apoya en la amistad con la otra (o en la memoria y la certeza de su amistad) para recuperarse y salir adelante. Es primavera de 1989 en Madrid, y las dos protagonistas se encuentran por casualidad por primera vez en más de treinta años, y a raíz de este encuentro inician –cada una de su forma- un proceso de escritura y examen de consciencia. La novela sugiere temas como la amistad y la soledad femeninas, pero también trata la importancia y el placer de expresarse y ser escuchadas. Por tanto, la novela también tiene un tema metatextual y se añade a la visión literaria de Martín Gaité, que aparece teóricamente explicada en sus obras de ensayo.<sup>1</sup>

Narratológicamente es una novela compleja. Se le puede caracterizar de “estilo epistolar”<sup>2</sup>, pues la novela está compuesta de cartas y fragmentos de diarios, aunque también incluye otros textos difícilmente etiquetables o mezclados de distintos géneros. Lo llamativo de la estructura es el carácter dialogante del texto. Las protagonistas-narradoras se dirigen mutuamente en lo que vienen a ser “sus” textos (con lo cual cobran identidad también de autoras *dentro* de la novela). Para el lector, los textos, supuestamente escritos por cada una de ellas, aparecen entrecruzados, es decir, la novela empieza con un texto en el que habla Sofia, y prosigue por una carta de Mariana y así sucesivamente.

*La viuda* escrita por María Luisa Puga, tiene mucho en común con la otra novela. También se trata de una amistad entre dos mujeres de la tercera edad, aunque aquí viene a cuento hablar de una protagonista, ya que su papel se destaca por encima de todos los demás. Verónica (o

---

<sup>1</sup>Otra obra calificada como “metatextual” es *El cuarto de atrás* (1978), por ejemplo en “Carmen Martín Gaité + Tzvetan Todorov = El cuarto de atrás (1978)” de José María Izquierdo (2004: 69). La misma clasificación de esta obra, la usa Fernando Rodríguez Lafuente (1993: 22) y Catherine Davies (1998: 237). Volúmenes ensayísticos acerca de cómo y por qué escribir son por ejemplo: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973) y *El cuento de nunca acabar* (1983)

<sup>2</sup> Ingrid Lindström Leo ha documentado la etiqueta “epistolar” sobre *Nubosidad variable* en su trabajo. (2009: 53-74)

Vero, como viene referida mayoritariamente) inicia un viaje de Acapulco a Pátzcuaro en busca de su propia identidad (como viuda – o como “ella misma” –sin más). En Pátzcuaro se resitúa y descubre intereses propios que le hacen reflexionar. Al final, es como si se abriese un nuevo espacio cognitivo para ella. Entre los temas del libro también están el de la amistad, y la importancia de la reflexión – ¡y además la posibilidad de reflexión! Ésta se consigue por impulsos a través del entorno físico, la escritura, la lectura o la música, pero siempre y cuando uno tenga tiempo y ganas de *mirar*. También trata de la identidad histórica y cultural, las barreras o lazos entre distintas generaciones y la sociedad consumista.

La composición de las dos novelas en cuestión, se parecen en que es un conjunto de textos con una perspectiva íntima de mujer. Hay fragmentos de diarios, cartas y monólogo interior, y se hace uso del estilo indirecto libre. A grandes rasgos se trata del género epistolar.

Así, a modo de introducción, podemos identificar muchos aspectos semejantes en estas dos novelas, tanto con respecto a la forma como al contenido. Una diferencia clarísima, sin embargo, es el contexto locativo: mientras Martín Gaité ubica su novela en España y Europa, Puga sitúa a su protagonista en un pueblo montañoso de México, con la experiencia de la modernísima Acapulco en el equipaje. ¿Qué hacen estos sitios para el desarrollo y la percepción de la historia? ¿Y cuál es la función de los espacios más íntimos - la casa o la habitación - en el viaje de las protagonistas? Es lo que he decidido estudiar y con este propósito pasaré a presentar la hipótesis del proyecto, para así orientarnos mejor en la investigación que procede.

# Índice

1	Introducción.....	1
1.1	Hipótesis y disposición .....	1
1.2	Sobre las autoras .....	5
1.2.1	Carmen Martín Gaité .....	5
1.2.2	María Luisa Puga.....	7
1.2.3	Estudios previos.....	9
2	El significado histórico .....	14
2.1	Cádiz .....	14
2.2	Pátzcuaro.....	19
3	Una aproximación teórica.....	25
3.1	Hillis Miller.....	28
3.2	Gaston Bachelard .....	31
4	El espacio en las novelas – énfasis y presagio en la introducción.....	34
5	El espacio en Nubosidad variable.....	44
5.1	El espacio en los capítulos de Sofía.....	44
5.2	El espacio en los capítulos de Mariana .....	64
5.3	Fin del viaje y epílogo. El significado literario de Cádiz .....	74
6	El espacio en <i>La viuda</i> .....	78
6.1	Pátzcuaro: sus particularidades y el léxico local.....	80
6.2	Acapulco – el contrapunto a Pátzcuaro.....	83
6.3	Pátzcuaro, el ruido y la modernidad .....	85
6.4	Pátzcuaro y la luz .....	88
6.5	El baúl y su significación metafórica.....	90
6.6	Espacio público – espacio interior: el mundo “afuera” y el mundo “adentro” .....	93
6.7	Fin de viaje y conclusión en LV .....	97
7	Conclusión .....	100
8	Bibliografía.....	102
	Obras de consulta.....	104





# 1 Introducción

## 1.1 Hipótesis y disposición

Para este proyecto de Máster, he elegido investigar *el espacio* en *Nubosidad variable* y *La viuda*.<sup>3</sup> Fue algo que me llamó la atención en mi primera lectura de ambas novelas. Había mucho énfasis en el espacio. ¿Por qué? ¿Qué hace el espacio con las obras? ¿Qué efecto tiene? Estas fueron mis primeras preguntas. Y me puse a bucear en la crítica literaria del espacio.

Las novelas invitan a un estudio locativo desde varios puntos de vista. En primer lugar, la hipótesis enfocará la relación entre el espacio dentro y fuera de la literatura. ¿Cómo se construye este significado al que nos referimos con el nombre propio de un sitio? ¿Qué es Cádiz y qué es Pátzcuaro? Son sitios reales con un significado establecido (establecido en muchos sentidos, para el que vive en uno de estos sitios, seguro que significa algo muy diferente que para el que lo visita como lector). Pero si *buscamos en la vida real* el significado de estos sitios, es natural inclinarse a su significado histórico. La historia (documentada) de un sitio sirve para evocar el sentido del mismo (aunque no deja de ser una versión más entre otras muchas). Hay una relación entre los sitios reales y los “mismos” sitios dentro del mundo de la ficción. J. Hillis Miller (1995) ha investigado esta relación y sus teorías, entre otras, son las que aplicaremos en este trabajo.

¿Y es interesante esto? ¿Es relevante? Sí. Por un lado puedo señalar un gran interés actual por el estudio del espacio en general en la literatura. Anders Sundnes Løvlie presentó su tesis doctoral en la Universidad de Oslo hace unos meses<sup>4</sup>. Se llama *Textopia: Experiments with Locative Literature* y combina los nuevos recursos técnicos –con todas sus posibilidades- de nuestro mundo digitalizado con una nueva forma de apreciar la literatura. En su trabajo, también estudia la relación entre el mundo ficticio y el mundo real, con los sitios como denominador común. Y propone varias posibilidades de *participación*. Una de estas formas puede ser la *participación de la literatura* en la experiencia del lugar en el que se encuentra el

---

<sup>3</sup> Desde ahora referidas como NV y LV, respectivamente.

<sup>4</sup> La tesis fue publicada en noviembre del 2010, y su defensa tuvo lugar 10/6-2011.

lector en la vida real, mediante un recurso técnico, móvil. En otras palabras, se hace posible la adquisición de la literatura sobre un sitio determinado *en* este mismo sitio. Se trata de una forma de facilitar la yuxtaposición entre la lectura y la experiencia sensorial y orientadora. Pero también propone maneras de *participación* en el proceso creador de “textos locativos” mediante expresiones inmediatas a la experiencia del sitio físico-real, hecha posible por recursos técnicos con este propósito (Løvlie, 2011) Esto me sirve para reflejar la actualidad y el interés existente por 1) el espacio en la literatura y 2) la relación entre el espacio de la literatura y la experiencia del mismo en el mundo real. Entiendo que estos temas son muy actuales en el mundo académico que me rodea.

En mi caso, siempre me he interesado por la lengua y por su funcionamiento en la literatura. En este trabajo, por ejemplo, estudiaré todo el significado que puede evocar el simple nombre propio de un sitio. Cómo se crea la lengua –y con ella nuestra concepción del mundo- y cómo se crea el mundo (los lugares) en la literatura, son dos caras de la misma moneda. He decidido fijarme en esta relación mediante los nombres propios de los sitios principales en dos novelas. Quiero comparar el significado histórico de Cádiz con el significado literario del “mismo sitio” en NV. De igual forma estudiaré la relación entre el significado histórico de Pátzcuaro y su correspondiente significado literario en LV. Es decir, me gustaría ver si evocan estrictamente lo mismo, o si se puede extender la experiencia, o la conceptualización de los sitios mediante la carga que adquieren en la literatura. Al fin y al cabo propongo que el significado literario del sitio se impregna de la historia<sup>5</sup> que allí ha acontecido – y quién sabe si también ocurre al revés. La forma de experimentar el sitio, queda influenciada por la historia, y tendrá consecuencias tanto en la experiencia del sitio en el mundo real como en la lectura de futuros textos donde se convierte en una “cápsula” de significado intertextual para dispersarse en toda una red de textos. ¿Y cómo he llegado a proponer una cosa así? Es la idea que me he formado después de leer las novelas, leer a Miller, y leer sobre el espacio en la literatura en general. Aquí aterrizamos en una aproximación directa a mi hipótesis:

- 1) ¿Cómo están descritos los lugares en las novelas NV y LV? ¿Qué función tienen los lugares para estas novelas?

---

<sup>5</sup> Es precisa una distinción, ya que “historia” en este sentido es ambiguo. Por un lado, la experiencia del sitio depende de la historia como ciencia, o como campo de investigación en el mundo real. Por otro lado, también depende de la historia, es decir la *fábula*, o la realidad narratológica dentro del universo de ficción.

2) ¿Qué tratan las novelas? ¿Cómo influye el tema en la percepción del lugar -y viceversa?

En mi opinión no da igual en qué sitio se desarrolla la acción. El sitio le añade un valor propio a la obra. Si Sofía y Mariana, en vez de ir de Madrid a Cádiz, se hubieran ido de Cádiz a Madrid, el significado de la obra sería totalmente distinto. Y seguramente lo sería nuestra percepción de los sitios. En el caso de Vero, busca algo en el alma de Pátzcuaro, que bajo ningún concepto pudiera haber encontrado en Acapulco o en el DF. En todo caso, su proceso hubiera sido otro, ella misma hubiera sido otra. Los lugares funcionan también como vehículos de un significado especial que ayudan como piezas de un puzzle a la realización del significado de la obra. Si la obra se puede considerar un “collage”, los sitios son cachitos significativos para la realización del “gran cuadro”.

Y apropiado de los lugares como cachitos de significado, no sólo me interesan las grandes ciudades y los “nombres propios”. También investigaré el uso del espacio en otro nivel, es decir, como recurso para la composición textual de la historia. ¿Cómo funciona el espacio íntimo en estas novelas? Mayoritariamente se trata de metáforas o también “imágenes poéticas” si le hacemos caso a Gaston Bachelard (1994). En este contexto, he investigado el uso de las habitaciones en NV, además del uso del baúl y el espacio interior y exterior en LV, para demostrar su aptitud para expresar algo figurativo y en paralelo con la vida íntima de las protagonistas. Esta idea surgió como una curiosidad personal que tenía, y que todavía no había descubierto en los estudios sobre las novelas en cuestión. Sin embargo, al final de mi investigación, descubrí un nuevo libro, editado en 2011, con nuevas perspectivas sobre las novelas de Martín Gaité. Se llama *Beyond the Backroom: New Perspectives on Carmen Martín Gaité* (Womack y Wood, 2011) Entre otras cosas, enfoca el tema espacial de las habitaciones en NV. Di con él de casualidad y cuál fue mi sorpresa al comprobar que había tratado esto mismo. No obstante, aunque también aplica la fenomenología de Bachelard a NV, es una lectura muy distinta a la mía, y los resultados obtenidos diferentes. Sin embargo, es significativo que exista este interés, ya no sólo por las novelas, sino por la aproximación espacial en general y de Bachelard en particular. Sirve para enfatizar la relevancia y la actualidad de mi perspectiva.

Así que resumiendo, para que quede clara la hipótesis de este trabajo antes de embarcar en la investigación:

**Estudiaré el valor literario del espacio y de su dinámica como significantes en NV y LV.**

Ahora que hemos visto exactamente en qué nos embarcaremos, conviene proponer un plan para la investigación. Primero es pertinente presentar a las autoras y sus obras y situar las novelas en cuestión dentro de un contexto. Después resumiremos los estudios y trabajos realizados sobre ellas. El próximo paso será presentar el significado histórico de Cádiz y Pátzcuaro para que sirvan de referencia y punto de comparación con el significado literario de los mismos sitios en NV y LV, respectivamente. Antes de dedicarnos a las novelas, señalaré la teoría que trata el espacio, y explicaré mejor la parte que nos servirá para indagar en la hipótesis. Profundizaré en las obras de Miller (1995) y Bachelard (1994). Así cerraremos la aproximación introductoria y pasaremos a la investigación. Y son distintas las maneras en que he elegido tratar las dos novelas, aunque no hago ninguna distinción en cuanto al acercamiento inicial. He decidido analizar y comentar el espacio en la introducción de las dos novelas, para así dejar constancia del énfasis que existe en éste y legitimar mi curiosidad e interés. Además, es aquí donde las dos autoras plantean las bases sobre lo que va a constituir la temática, mucha de la cual, se puede leer a través del uso del espacio. Por tanto, es especialmente importante tener un ojo clínico en la introducción de las novelas. Después de establecer la temática de éstas y proponer el uso y la importancia de los lugares, seguiré con el análisis y los comentarios de las formas que he encontrado más adecuadas para cada una de las novelas.

Empezaré con NV, y estructuraré la indagación a partir de un seguimiento cronológico de los capítulos. Conforme vaya avanzando la novela, comprobaré el uso del espacio en ellos. Eso sí, he decidido distinguir entre los capítulos correspondientes a Sofía y a los de Mariana, ya que se puede defender la existencia de dos historias distintas (o si son dos partes de la misma, representan dos destinos -o dos caminos- distintos). Con LV, sin embargo, he optado por tratar varios aspectos locativos sin seguir un orden cronológico. He decidido dedicarle mayor espacio a la investigación de NV, puesto que su número de páginas más que dobla el de LV. Ahora que hemos establecido un plan con un propósito claro, nos sumergiremos en la materia, empezando por la presentación de las autoras.

## 1.2 Sobre las autoras

### 1.2.1 Carmen Martín Gaité

Carmen Martín Gaité no pertenece estrictamente a ninguna corriente literaria, aunque se pueden identificar rasgos particulares en su obra de muchas de ellas. Siempre ha sabido reinventarse a los distintos tiempos, gracias a su experiencia. Su obra es tan prolija, que no la vamos a presentar en detalle, sino que nos centraremos en la parte novelesca. Sin embargo, hay que mencionar que la autora, aparte de sus propios textos, también realizó numerosas traducciones del inglés, italiano y francés. Escribió poesía, obras de teatro y televisión, colaboró en revistas, publicó cartas, ensayos y críticas literarias y dio clases de literatura.<sup>6</sup> Además ha sido una escritora especialmente galardonada. No me referiré a todas sus publicaciones, ni a todos sus premios, ya que me gustaría centrarme en su perfil, con el fin de situarla en un contexto histórico-literario que nos sirva de fondo para nuestros propósitos.

Nació en 1925 en Salamanca en una España monárquica y vivió la Segunda República y la Guerra Civil de niña. Creció en el período de la postguerra y la dictadura de Franco, cosa que le marcó e influyó en su obra. Empezó su carrera literaria con un grupo de amigos escritores que se conoce como “la generación del 50”<sup>7</sup>. Su primera publicación fue un volumen de relatos cortos, *El balneario* (1955) que le abrió el mundo “for the more serious business of writing novels” (Davies, 1998: 233). Su primera novela *Entre visillos* salió en 1957 y ganó el premio Nadal al año siguiente. En este período Martín Gaité se adscribe a una generación literaria de tendencia neo-realista y su obra se caracteriza por una “evolución semejante hacia una problemática intimista sin penetrar en las vías de experimentación” (Rodríguez Lafuente, 1993: 21). Bajo la misma etiqueta podemos situar sus novelas *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974) y *Fragmentos de interior* (1976). (Davies, 1998: 228-246)

Con *El cuarto de atrás* (1978) introduce un cambio en la tendencia literaria que le había definido hasta entonces. Tanto Izquierdo (2004: 69) como Rodríguez Lafuente (1993: 22) caracterizan esta obra como “meta-novela” por su autorreferencia de cómo y por qué escribir una novela. Davies se refiere a ella como “her best-selling metafictional novel” (1998: 237) y

---

<sup>6</sup> Véase por ejemplo Lindström Leo (2009:38-39) o Davies (1998: 229-233).

<sup>7</sup> Entre otros Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Josefina Rodríguez (posteriormente Aldecoa) Rafael Sánchez Ferlosio (con quien se casaría y luego divorciaría). Véase Davies (1998: 30)

sugiere otro hito en la trayectoria de Martín Gaité, ya que “*El cuarto de atrás* should attract the attention of literary critics worldwide” (1998: 237). Otra particularidad de la novela es la mezcla entre realismo y mundo fantástico. Las fronteras son borrosas y la identificación genérica de las obras de la autora es cada vez más difícil, debido a su complejidad. Es evidente que la transición de forma y contenido con *El cuarto de atrás* también se debe al cambio circunstancial: la muerte de Franco y la transición a la democracia en España. Se termina con la censura y uno puede decir y escribir lo que piensa. Con el éxito en el extranjero, su doctorado cumplido, y otra movilidad para la mujer en la sociedad, Martín Gaité se mantiene ocupada con actividades en el mundo académico-intelectual. Hasta que vuelva a terminar una novela, pasará más de una década.

Entretanto, sale una edición caracterizada como literatura infantil con una gran recepción en el extranjero. Se llama *Caperucita en Manhattan* (1990) y fue un éxito en los EE.UU y sigue siendo una obra muy vendida y traducida de la autora<sup>8</sup>. Su siguiente novela, primera en muchos años, fue *Nubosidad variable*, recibida en España y en el mundo con críticas excelentes. Junto con *La reina de las nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996) e *Irse de casa* (1998) es considerada la obra tardía de Martín Gaité. Según Davies, el (re)descubrimiento de la autora por parte de una amplia audiencia española, tiene lugar “(i)n the wake of the “boom” in women’s writing” (1998: 233), que coincide con esta última etapa de Martín Gaité. Estas cuatro novelas comparten rasgos del postmodernismo, entre otras cosas por su carácter fragmentario, tanto textual como en la constitución de la identidad. No obstante, no es una clasificación unívoca (Lindström Leo 2009: 26-27). También reflejan lo que siempre ha sido el propósito de la autora y la esencia de su obra: “Martín Gaité makes the private public, thus attempting to reconstruct the Spanish female subject in relation to a less structured context and a more fluid discourse.” (Davies, 1998: 243)

Por último en el resumen biográfico, me gustaría comentar su postura teórica y feminista. Martín Gaité aporta reflexiones narratológicas, éticas y metódicas no sólo por medio de su obra novelística, sino como ideas recogidas en varios volúmenes ensayísticos. Por ejemplo publicó *La búsqueda de un interlocutor y otras búsquedas* (1973) acerca de la función y la necesidad del interlocutor en un proceso creativo en particular y en la vida en general. *El cuento de nunca acabar* (1983), otro volumen de ensayos, vuelve sobre la relación entre lo

---

<sup>8</sup> A saber, su única obra traducida al noruego (4/9-11). Su éxito en EE.UU, está reflejado en Davies (1998: 232)

hablado y lo escrito, y reflexiona sobre la vida como cuentos que nos contamos y escuchamos. *Desde la ventana* (1987) trata la perspectiva de la escritora-mujer. Davies resume la postura de la autora así: “Although she summarizes the arguments of several feminist critics (...) her own thoughts on women’s writing are inspired more by ‘poetical’ intuition than theory” (1998: 245). Martín Gaité muere inesperadamente en Madrid en el año 2000. Posteriormente se publicaría una novela inacabada, *Los parentescos* (2001) y una colección ensayística *Cuadernos de todo* (2002) – una forma tan suya de recopilar y exponer la información.

### 1.2.2 María Luisa Puga

María Luisa Puga, nacida en Ciudad de México en el 1944, se inscribe en la tradición femenina de escritoras mexicanas después del boom de los sesenta. Su primera novela *Las posibilidades del odio* fue publicada en 1978 tras una estancia de casi diez años fuera de su país (Europa y África). La escritora tenía entonces 34 años y fue el principio de su carrera literaria, así como el aterrizaje personal en su tierra natal.

Con 24 años Puga se fue a Londres a descubrir Europa y a seguir la búsqueda de una “habitación propia” para escribir. Esta búsqueda aparece como el hilo conductor en su autobiografía *De cuerpo entero* (1990) en la que cuenta su vida desde que tuvo uso de razón hasta que volvió a México en 1978. El texto está organizado por los sitios en que vivió. A través de esta obra, se da a conocer como escritora productiva con proyectos ideológicos. Y aunque dice que escribe porque le da placer, que ésta es su mayor motivación, es evidente que quiere hablarle al pueblo mexicano y que tiene una conciencia literaria (Pfeiffer, 1992: 128-131). *De cuerpo entero* tiene como subtítulo *el espacio de la escritura*. Llama la atención que Puga estructura su autobiografía según los sitios. Demuestra con ello que el espacio es fundamental para ella, y por tanto en su escritura. Esa orientación por el espacio, la importancia de éste, la noté en seguida en mi primera lectura de LV. En efecto, existe un *énfasis en el espacio* en la escritura de Puga, lo cual demostraré en mi estudio de LV.

Aparte de vivir distintas temporadas en varios países europeos, se fue Nairobi, Kenya, siguiendo a su pareja, un funcionario de la ONU. Allí es donde sitúa la historia de *Las posibilidades del odio*, novela temática sobre México y Latino-América, situada en África (Pfeiffer, 1992: 126)). La escritora necesitaba salir de su país para poder verlo con otros ojos. A la vuelta a México, Puga se instaló en la capital, mudándose posteriormente a Zirahuén en

1985, al lado de Pátzcuaro. Otro dato curioso en este sentido, es que su nombre, María Luísa Puga, se haya llegado a considerar “hasta cierto punto indisociable[ ] de Zirahuén, Michoacán” (Mejía-Pérez, 2008: 11), propósito de nuestro planteamiento de asociaciones entre sitios y nombres propios: lo que encarnan los nombres, y lo que encarnan los sitios. No obstante, antes de escribir LV, contribuirá con otras publicaciones que pasaremos a presentar.

Empecemos por sus novelas: en 1980 aparece la novela *Cuando el aire es azul* con un discurso “utópico” sobre una sociedad “totalmente liberada” (Pfeiffer, 1992: 128). Puga se identifica con valores políticos de la izquierda, aunque cambia varias veces de afiliación partidista. (Pfeiffer, 1992: 133) Tras unos años le siguen *Pánico o peligro* (1983) y *La forma del silencio* (1987). Por su camino fuera de la metrópoli, colabora en revistas<sup>9</sup> y organiza talleres de escritura para niños. En 1989 se publica *Antonia*, seguida en 1991 por *Las razones del lago* hasta que aparece *La viuda* (1994), objeto de estudio aquí. Al año siguiente se publica *La reina* (1995) y en 1998 sale *Inventar ciudades*. La última novela que escribirá, será *Nueve madrugadas y media* que sale en 2003, aunque su última obra, es el ensayo *Diario del dolor* (2004). Según Mejía-Pérez, Puga también dejó dos novelas inéditas (2008: 8).

En su obra también destacan otros volúmenes ensayísticos, como por ejemplo la autobiografía antes referida. El resto por orden cronológico son: *La cerámica de Hugo X. Velázquez: cuando rinde el horno* (1983), *Itinerario de palabras* (1987) (en colaboración con Mónica Mansour), *Ruptura y diversidad* (1990), *Lo que le pasa al lector* (1991), *Crónicas de una oriunda del kilómetro X en Michoacán* (1995). A toda esta amplia producción, se añaden unas colecciones de cuentos y literatura infantil: *Inmóvil sol secreto* (1979), *Accidentes* (1981), *El tornado* (1985), *Intentos* (1987), *Los tenis acatarrados* (1991), *La ceremonia de iniciación* (1994), *De intentos y accidentes* (2001) y *A Lucas todo le sale mal* (2005). Tras varios años sufriendo de enfermedades, Puga muere en diciembre del 2004 de un cáncer avanzado.

Poco después, Erna Pfeiffer realiza un estudio de toda su obra e identifica temas recurrentes. Dice: “Renacen como tentetieso, no se dejan suprimir; una presencia constante, casi un tic.” (2006: 273) Resume estas “insistencias” de Puga en: “la forma, el espacio, la escritura, el silencio, el odio, la orfandad, la ciudad, los gestos, el colonialismo, la infancia, el vacío, el tiempo (... ) Y México. México siempre.” (Pfeiffer, 2006: 273). En el mismo artículo Pfeiffer

---

<sup>9</sup> *Revista de la Universidad de México, Revista de Bellas Artes, Nexos, La Plaza, La Jornada, Unomásuno y El Universal* (Pfeiffer, 1992: 135)



resalta “una conciencia descentralizada” de Puga, que utiliza como título de su dedicatoria a la autora (2006). La tesis de Mejía-Pérez (2008), también trata sobre la ecología y el pueblo, destacados como algunas de las mayores preocupaciones de la autora. López, sin embargo, sugiere que otro tema recurrente en Puga, es la exploración del “aspecto socio-psicológico del ser (...) en una realidad concreta” o “una búsqueda del yo” (1996: 4).

En su obra, Puga emplea un lenguaje sencillo que se caracteriza por el habla cotidiana y el estilo oral de la narración: la tradición de contar una historia. López sugiere que su estilo entra dentro de un “nuevo tipo de realismo” (1996: 9), y destaca el compromiso de la autora con el pueblo: “el tono del pueblo es la nota que falta ‘en la sinfonía que representa el concierto supuestamente nacional.’<sup>10</sup>” (1996: 9).

### 1.2.3 Estudios previos

El número de estudios e investigaciones realizados sobre las dos autoras es muy distinto. Sobre María Luisa Puga y su obra, se ha escrito muy poco, sin embargo sobre Carmen Martín Gaité y su obra, resulta casi imposible tener una perspectiva completa. Particularmente, NV ha sido una novela muy estudiada. No me he detenido a mirar en detalle todo lo que se ha escrito, ya que supondría una tarea inabarcable y en parte inútil, pues no todas las investigaciones tampoco vienen a cuento. Principalmente he estudiado los trabajos relativamente nuevos, porque incorporan los más antiguos. De ahí, según el uso que otros investigadores les han dado a los trabajos más viejos, y según son calificados por ellos, he optado por dejarlos de lado o sacarlos a relucir en función de lo que puedan aportar en mi investigación. Aquí haré una breve presentación de los estudios que me han ayudado y de los que me servido y apoyado en mi investigación.

Ingrid Lindström Leo (2009) ha tratado NV como una de tres novelas en su tesis doctoral sobre aspectos existenciales en la obra tardía de Carmen Martín Gaité. En su trabajo de NV destaca rasgos posmodernos en su composición y temática, aunque no obstante evita los aspectos deconstruccionistas. También discute el estilo epistolar, y concluye que en gran medida NV se caracteriza por este género. La subjetividad de las dos protagonistas-narradoras, que escriben su propia historia, y el diálogo que mantienen con otros personajes y ellas mismas, facilitan una indagación ética y filosófica. Por esta vía Linström Leo sugiere

---

<sup>10</sup>Lopez cita aquí las propias palabras de Puga en “El lenguaje oculto”, página 67.

una lectura con aspectos existencialistas de la novela. Nos serviremos de su investigación cuando sea oportuno para este trabajo.

*El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité: un estudio de sus novelas de los noventa* recopila artículos y trabajos de la autora Nuria Cruz-Cámara (2008). Aquí, tres de siete capítulos están dedicados al estudio de NV, además de un estudio temático de la mujer tras la Movida. Me serviré mucho de sus reflexiones, ya que es una investigadora y autora excelente. Entre otras cosas me apoyaré en sus valoraciones de Mariana en “Novela rosa y final feliz en *Nubosidad variable*” (Cruz-Cámara, 2008: 45-61), así como en sus reflexiones acerca del género “novela rosa” y la relación conflictiva de NV con el psicoanálisis.

Iñaki Torre Fica (2000) caracteriza NV como un “*bildungsroman* femenino” y hace un estudio meticuloso de la función del espejo como metáfora y característica narrativa. También examina la técnica del collage en relación con los espejos o “los añicos” con la finalidad de comentar las personalidades fragmentadas de las protagonistas. Hace hincapié en la índole ginocrítica de la obra, con el énfasis en los personajes femeninos y sugiere una deconstrucción patriarcal.

También quiero mencionar la tesis de maestría de Belinda Eikås Skjøstad (2001). Me ha parecido muy natural tener en cuenta este trabajo por haberse realizado en la misma institución universitaria a la que pertenezco. Por la cercanía de tradiciones y materiales creo que fue un punto clave consultar esta producción. No obstante, nuestras investigaciones no se parecen más allá de tratar la misma novela (o en mi caso, una de dos). Skjøstad comenta sobre todo las técnicas narratológicas, y explica la función del interlocutor. No obstante, hace referencia al cuarto derecha de Lagasca, el cual entra en mi estudio sobre las casas. Por último, cabe decir en cuanto al espacio, que nuestros estudios se rozan en el título de su trabajo<sup>11</sup>. Sin embargo, Skjøstad indaga en esta metáfora de la escritura. Es decir, estudia la escritura como un refugio, y hace poca referencia al espacio físico como categoría narrativa. Mi trabajo, por contra, se ocupa mayormente de esto último.

Artículos concretos que me han aportado una óptica más específica son los de Salvador Oropesa (1995) y Kathleen Mary Glenn (1993). El primero se ocupa de dibujar el fondo

---

<sup>11</sup> “Una habitación propia” (mi traducción) El título original es “Et eget rom”. Subtítulo: “Interlocutorens funksjon i en erindrings- og skriveprosess i Carmen Martín Gaites *Nubosidad variable*”. Hay que destacar el paratexto de la obra de Virginia Woolf *A Room of One's Own* (2008 [1929]) que Martín Gaité tradujo al español.

histórico-social a la parte de la novela que transcurre en Madrid, para así entender mejor la crítica social. La segunda destaca el uso de “collage, textile and palimpsest” (Glenn, 1993) como estilo particular de la autora, a la vez que describe los logros que se pueden obtener con tal recurso o método.

Por último quiero destacar una obra nueva *Beyond the Back Room: New Perspectives on Carmen Martín Gaité* (Womack y Wood, 2011), que tiene en parte la misma perspectiva que aquí exploraremos, es decir el espacio en la novela. Me refiriré a los dos artículos de Jeanette Pucheu y Alison Ribeiro de Menezes, ya que ambas tratan distintas aproximaciones al espacio íntimo en NV y hacen uso de Bachelard como su teórico principal. Sin embargo discrepo fundamentalmente con gran parte de sus lecturas. Me parecen trabajos apresurados que buscan reinventar la rueda sin basarse en los estudios previamente realizados sobre NV. Por un lado, no creo que aporten gran cosa a la lectura de NV y por otro creo que no saben usar las ideas fundamentales de Bachelard, sino que buscan entre los recovecos de *The Poetics of Space* y hacen uso de comentarios periféricos (que hasta pueden tratarse de arbitrariedades) para su argumentación. Daré unos ejemplos.

El caso de Pucheu es, para mí, el más flagrante. Dice sobre NV que “Carmen Martín Gaité illuminates the ways in which the monitoring of Spanish society under socialism produced direct and negative repercussions for the traditional family unit.” (Pucheu, 2011: 110) Es sencillamente erróneo. Es evidente que Martín Gaité se muestra crítica tanto con la sociedad española como con los políticos de los 80<sup>12</sup>. Sin embargo, no busca restaurar la unidad de la familia tradicional. Al contrario, sugiere abrir las posibilidades, la naturaleza de la obra alude a abrir las *formas* y rechazar lo absoluto, como puede ser el matrimonio como institución y la familia por extensión. El hecho de que las mujeres puedan estar igual de bien –o mejor– fuera del matrimonio, es la condición del final feliz en NV. Además, la autora en su obra, da voz a personajes, que quedan lejos de lo que podría calificarse como familia tradicional, como por ejemplo los homosexuales. Por otra parte, me pregunto ¿a qué se refiere con “traditional family unit”? Como está en contraposición al sistema político contemporáneo de la novela, es lógico que “traditional” se refiera a “lo que había antes”. En este caso, le atribuye a Martín Gaité una defensa de la unidad familiar tradicional de la dictadura, lo cual me parece de muy mal gusto. Su obra refleja una España franquista donde la mujer es totalmente excluida del

---

<sup>12</sup> Véase por ejemplo el estudio de Oropesa (1995) de NV como una crítica social a la cultura del “pelotazo”.

mundo exterior y tratada como objeto de la casa. La unidad tradicional de la familia, es por la que aboga la Sección Femenina al rechazar “soltería e independencia” para la mujer (Oropesa, 1995: 60) y para nada es la agenda de la autora en cuestión. Pucheu se apoya en Carol Christ y procede: “women seek sanctuary in the home from the harshness of the exterior world.” (2011: 113) De hecho, esta afirmación podría valerse como el contrapunto de mi lectura, ya que sugeriré un final feliz, donde las mujeres logran libertad e independencia, reflejadas en el espacio exterior abierto, donde las nubes marcan el contenido por su forma ideal.

A mi juicio, atribuirle a Bachelard algún motivo principal de sexo a su obra maestra, *The Poetics of Space* (Pucheu 2011: 113-114), es burlarse de él. Para nada es su objetivo una división entre el mundo masculino y femenino, o sus roles respectivos. Si hay comentarios de este calibre, será por motivos prácticos, no políticos. Tengamos en cuenta que su obra es del 1958, y el reparto de las tareas entre los sexos era dado. Pretender que Bachelard abogue por tal división, es, en mi opinión, buscarle a la obra dimensiones que no tiene. La fenomenología del espacio invita a la imaginación poética, no a la política, sea cual fuera su postura.

En su conclusión, Pucheu demuestra lo que para mí es obvio: que la casa es “a space that sustains an infinite palimpsest” (2011: 134). Para mí sería más interesante saber *cómo* funciona esta *forma* o *por qué* la aplica. Son aspectos que yo creo demostrar en mi estudio. Además no creo que Martín Gaité pretenda que los personajes consigan “un harmonious home” (Pucheu, 2011: 134), ni abogar “family traditions” con NV. En cuanto a la interpretación de Ribeiro de Menezes (2011), diré que simplemente hemos realizado lecturas distintas. Sin embargo, y sin estar de acuerdo en el *cómo*, coincido con ella en que:

*Nubosidad* [variable] explores themes such as interpersonal relations, gender roles, memory, childhood, the role of the past in the articulation of personal identity in the present, and writing as a form of catharsis and a metaphor for the realization of a workable sense of self. It also depicts several symbolically important locations that are both physical places and metaphorical or mental spaces, and it adopts the motif of the quest or journey as a literal displacement that brings about a psychological transformation in the novel's two protagonists. (Ribeiro de Menezes, 2011: 139)

Después de este repaso relativamente extenso de los estudios de NV, desgraciadamente hay mucho menos que estudiar sobre la crítica de LV. Erna Pfeiffer es una de los que han seguido a Puga. Entre otras cosas ha escrito varios artículos sobre su obra además de haberla entrevistado. Tras la muerte de Puga, Pfeiffer hace un llamamiento a “la hora de los críticos” (2006: 272), y constata que “María Luisa Puga es una de las escritoras mexicanas menos

estudiadas: hay muy pocos estudios serios, una sola tesis doctoral, la de Irma López (...)” (2006: 272) Desde que Pfeiffer animó a una revaloración de la obra de Puga, que yo sepa se han realizado tres tesis doctorales más, una de ellas *Vuelta a la naturaleza* (2008) de Mejía-Pérez. Sin embargo, ninguna de estas tesis investiga LV.

La citada tesis de Irma López, sí que la he estudiado, aunque la parte que trata de LV, es pequeña. El enfoque es, como dice el título del capítulo: “Nuevas estrategias y nuevas visiones de la identidad femenina en *La viuda*” (1996:107). Sugiere que un proyecto principal de la autora es el de “subvertir estereotipos asociados con la imagen de la mujer madura.” (1996: 107) López señala la emancipación de Vero: una “senda hacia el renuevo personal” y resalta “el papel destacado” de la amistad tanto con Pina como con Gerardo (1996: 113). Estos son personajes poco convencionales para una amistad con la viuda. Pina por “deshacer los estereotipos que circundan a la *femme seule*”, (López, 1996: 113) (se refiere a la elección de este personaje de no casarse ni tener hijos), Gerardo por su corta edad y por ser del sexo opuesto (López, 1996: 113).

En mi estudio sobre Puga, también le he dado importancia a su autobiografía *De cuerpo entero* (1990) y a los trabajos de Erna Pfeiffer sobre ella (1992, 2006). Pero sobre todo, me apoyaré en el artículo de Juan Pellicer (2001) sobre la LV y NV. Su artículo me ofreció la inspiración para este estudio, y la idea de Pátzcuaro y Cádiz como tropos, la saqué de dicha lectura. Sin embargo, documentaré el significado histórico con mayor detalle y “llenaré” el significado literario con otros aspectos. Ahora que hemos aclarado el marco referencial en cuanto a la literatura, ha llegado el momento a presentar *los lugares*. Es decir, me gustaría ver qué se asocia con estos sitios fuera de las novelas y el mundo ficcional. ¿Qué significado histórico tienen Cádiz y Pátzcuaro? Tenemos que saberlo para poder compararlo con el significado literario de los mismos sitios. Por tanto pasemos a la presentación historiográfica.

## 2 El significado histórico

En las dos novelas de las que me ocupo en este trabajo, el significado del lugar histórico-real coincide con el significado literario de los mismos sitios. Con esto me refiero a que dos hechos históricos - concretamente la utopía de Vasco de Quiroga en la zona de Pátzcuaro, y la constitución de Cádiz - están asociados con unas cualidades determinadas, como por ejemplo la libertad, que *los mismos sitios* les proporcionan a las protagonistas, aunque dentro del mundo de la ficción y situado en la modernidad. ¿O es el propio oficio de las protagonistas, su búsqueda de libertad u ocupación intelectual, que tiñe la percepción del lugar y hace evocar precisamente esta parte de la historia? De acuerdo con las ideas de Miller, que presentaremos en el siguiente capítulo, diría que es cuestión de ambas cosas, una interacción de ideas, percepciones y asociaciones mediante el nombre propio de estos dos sitios. Las acciones de libertad en las novelas refuerzan la percepción histórica y viceversa.

### 2.1 Cádiz

En NV Mariana se sube al tren para que la aleje de un mundo ajetreado y de su dependencia del trabajo, y de Raimundo, un hombre que le domina. Y aunque sigue huyendo del destino previsto, es muy significativo que acabe instalándose en un hotel de las playas de Cádiz. Este sitio le supone una tregua del mundo difícil y atareado, y le ayuda a buscar un camino para mejorar su vida. Es precisamente en Cádiz que la novela desemboca en su final feliz –aunque no de la manera convencional<sup>13</sup>. Así que, queremos saber: ¿qué tiene este sitio? ¿Qué significado histórico transmite? ¿Qué es lo que destaca en la historiografía de este lugar y que de alguna manera tiñe la obra literaria?

Lo primero que nos viene a la cabeza, hablando de la historia de Cádiz y alrededores, es la Constitución de Cádiz de 1812. Elijo profundizar en ella y señalaré las asociaciones de libertad que abarca esta pieza histórica y por tanto el nombre propio de Cádiz. También creo

---

<sup>13</sup> Me refiero al final feliz convencional como por ejemplo el de la novela rosa. En este “final feliz” el matrimonio –o el rescate amoroso- de un hombre es considerado el máximo objetivo o la felicidad plena de cualquier mujer. Tanto Cruz-Cámara como Pellicer han profundizado en esta temática, véase Cruz-Cámara (2008: 45-61) y Pellicer (2001). *Al contrario* del convencional final feliz, Sofía y Mariana encuentran su felicidad en la amistad recíproca y en su descubrimiento de sí mismas, lo cual promete ir *más allá* del final de la novela. Véase también Lindström-Leo (2009) para el descubrimiento y desarrollo existencialista como argumento para la felicidad. En mi opinión, la liberación de las protagonistas de las “necesidades convencionales” que ellas mismas se imponen por la estructura social, también es un factor decisivo de su no-convencional *final feliz*.

oportuno recordar otros aspectos históricos de este lugar, que hacen, en conjunto, que sea el sitio ideal para Mariana; para que las características del lugar, le influya en su entorno, e implícitamente en su forma de pensar. Un aspecto histórico sería, por ejemplo, la importancia del puerto de Cádiz. Durante siglos han salido numerosos barcos con tantísimos destinos, sueños y oportunidades, y se asocia a menudo con el desembarcar al Nuevo Mundo. Cádiz ha sido desde siempre un lugar donde abandonar la tierra firme y embarcar en las historias desconocidas, las posibilidades de lo remoto, y esta perspectiva coincide con la metáfora del mar que se ha usado en la literatura desde tiempos inmemoriales: el horizonte desconocido y prometedor como la aventura de la vida misma.

Por otra parte, puede ser que la obra literaria aporte su grano de arena al significado de Cádiz, precisamente por el papel que juega en NV. En la novela, Cádiz es el lugar donde las protagonistas sufren sus cambios, el destino donde encuentran la felicidad<sup>14</sup>. Es decir, tal vez por la obra o lo que podemos llamar el significado literario de la ciudad (el conjunto de asociaciones –el significado- de Cádiz que la obra literaria le otorga al significante) el significado genérico sea un poco más grande. Si Cádiz ya se asociaba con el valor de la libertad, quizás ahora pueda abarcar aún más en su concepto de la libertad. Es decir, se puede incorporar una asociación específica de libertad también para la mujer, en un contexto moderno-contemporáneo.

Volvamos a lo que realmente pasó en Cádiz al pronunciar la Constitución en cuestión. El ámbito se sitúa históricamente en las guerras de Napoleón, al principio del siglo XIX. Tengamos en cuenta que la Declaración de Independencia de los EE. UU y la subsecuente Constitución eran hechos históricos muy recientes. Asimismo, hay que mencionar la Revolución Francesa y las ideas y pensamientos ilustrados que difundió en el mundo entero. “Igualdad, libertad, fraternidad” son los principios constitucionales que resultaron en la separación de poderes. Fueron influencias en el tiempo con un mensaje de libertad, que también llegaron a Cádiz. El preámbulo en España fueron agresiones militares francesas y las abdicaciones del Rey Carlos IV y su hijo Fernando VII en la primavera de 1808. Causaron una incertidumbre política, aparte de que existía un gran descontento general (Herr, 2000: 196-202). Los españoles se enfrentaron a la realidad de que Napoleón había colocado tropas armadas en su país. Pronto fueron encabezadas por su hermano José Bonaparte, quien debería

---

<sup>14</sup> Pellicer incorpora esta idea en su lectura de la misma novela –sobre el momento de éxtasis de la felicidad, la *Jouissance* (2001). Por lo demás, véase la nota anterior sobre “el final feliz” convencional.

sustituir a los Borbones españoles al instaurarse como el nuevo rey. Los españoles, sin embargo, se opusieron a estos planes, y el levantamiento del 2 de Mayo en Madrid fue el mejor símbolo de la resistencia popular.

En el otoño de 1808, los líderes de las juntas negociaron con los británicos para dificultar el avance francés, y más tarde organizaron las elecciones para las Cortes en Cádiz, actuando siempre en nombre del Rey Fernando VII, quien creyeron cautivo en Francia. Los representantes elegidos se reunieron en Cádiz por primera vez en septiembre de 1810 y en diciembre nombraron a un comité de 14 representantes (doce de la península y dos de Américas) para redactar la Constitución. El borrador fue presentado en agosto de 1811, y fue debatido hasta aprobarse en marzo de 1812. La Constitución de Cádiz se instauró en casi todo el Reino, paradójicamente en nombre del Rey Fernando VII, quien tiempo después la aboliría. (Phillips 2010: 208-209) Fernando “el Deseado” volvió a España en marzo de 1814 e inmediatamente revocó la Constitución. Sin embargo, el documento tendría una gran repercusión.

La Constitución es denominada *liberal*, y veremos qué quiere decir esto, y cómo es relativo al contexto. Analizaremos los aspectos de libertad que proporcionó: qué tipo de *libertades* instauraba y por último consideraremos el efecto o las consecuencias de ella. Así pues, podremos llegar a entender la contribución de la Constitución de Cádiz en el “significado histórico” y por qué se asocia con la libertad. Conforme vayamos analizándola, sugeriremos también las resonancias de libertad en NV.

Situémonos otra vez en el Cádiz del 1812. Phillips recuerda la diferencia entre “the vast majority of the Spanish population” que - aunque compartía la fidelidad a Fernando VII, se mantenía conservadora, tradicional y religiosa - se distinguió de los “liberal reformers” en Cádiz. (2010: 210) En otras palabras: los que operaban desde aquí, no compartían sus visiones con todo el resto de España. Por otra parte, Phillips señala que el término liberal “came to have various meanings in European politics” (2010: 213), mientras que “[i]n Spain liberals defined themselves as free (*libre*) subjects of a constitutional monarchy, represented by an elected Cortes that shared power with the monarch.” (2010: 213). Es decir, que la noción liberal de la Constitución enfatizaba el rol *libre* de los ciudadanos. O como resume Herr: “La Constitución instituía una monarquía parlamentaria limitada, con unas Cortes unicamerales elegidas por un sufragio masculino muy amplio (...)” (2000: 201)



Lo que se entiende por “libre” es relativo. La esencia en este contexto, sin embargo, es una reducción del *control político ejercido sobre* los súbditos, un flujo de poder del rey al pueblo mediante dos factores: el rol de las Cortes, y la representatividad del pueblo por el sufragio. Es un *derecho extendido a participar* –tener un qué decir - en las decisiones de las leyes según las que tenían que obedecer. Sin embargo, cabe recordar, que todo esto se aplicó exclusivamente al mundo masculino. No obstante, es esta noción de libre –en otro contexto, no político- que experimentan Mariana y Sofía en su feliz reencuentro en Cádiz. Los mismos derechos políticos para la mujer, ya pasaron a la historia en el escenario temporal de la novela ¿pero se podrá decir lo mismo de los “derechos” sociales? Las dos se *han liberado del control* que ejercían sobre ellas el trabajo y Raimundo, (en caso de Mariana) y la institución del matrimonio (en caso de Sofía). Lo que sugiere el final de la novela, es una mayor presencia de las dos en sus propias vidas, una participación en el mundo a otro nivel. En vez de simplemente estar, empiezan a vivir según sus propias ideas, y sus propios principios y antojos.

Pero hay que volver a la Constitución de Cádiz, pues no obstante, hay otros aspectos liberales -o de libertad- en ella. Por ejemplo la instauración de la *libertad de expresión*. “(…)[L]os primeros actos legales de las Cortes fueron declarar que la soberanía residía en ellas en cuanto representantes de la nación y proclamar la libertad de prensa en asuntos políticos.” (Herr, 2000: 201) Es otra libertad importante, hoy en día considerada como fundamental para la libertad personal de los ciudadanos de cualquier país democrático o libre por definición. Y me recuerda en seguida uno de los temas más importantes de la novela: la necesidad de las protagonistas para expresarse, y la libertad que encuentran en este acto. Es fundamental tener el derecho, o la libertad para escribir, y por otro lado, uno puede sentirse libre al hacerlo. En NV no hay ningún contexto político, aunque sí social, de convenciones o expectativas sociales. La libertad de expresión es fundamental para la libertad personal de estas dos mujeres y en última instancia para su felicidad. A través de su manera personal de expresarse pueden primero, reencontrarse la una con la otra, y segundo, conocerse mejor a sí mismas y llevar a cabo un proceso de indagación existencialista. Por último, este examen de conciencia les permite actuar de otra manera, *liberarse* de cierta forma de las expectativas implícitas y explícitas de la sociedad y dedicarse a buscar su felicidad. Y esta felicidad la *encuentran* precisamente en el acto de poder expresarse: dejar escapar y dejar oír su propia voz.

Además de establecer la libertad de expresión en la Constitución de 1812, en la revisión de la misma se animó a la participación en la sociedad, y “[p]ara conseguir un electorado alfabetizado, aprobaron la educación libre y pública.” (Herr, 2000: 204) Asimismo, se vieron afectados, por no decir liberados, otros grupos reprimidos. Se abolió la Inquisición “considerándola incompatible con los derechos civiles garantizados por la Constitución.” (Herr, 2000: 202) En resumidas cuentas, podemos apreciar un carácter humanista de la Constitución de Cádiz. Aboga por una plataforma nueva liberal y de libertad personal en varios ámbitos: político, económico y personal.

Por último, queda pendiente considerar las repercusiones de la Constitución en la sociedad. Herr resume en parte las consecuencias de ésta como el deseo de libertad en otros países europeos:

En el extranjero, la Constitución de 1812, promulgada por un pueblo que luchaba contra Napoleón, fue un farol para los partidarios de gobiernos constitucionales en toda Europa. Siguiendo el ejemplo de España, las revoluciones de 1820 proclamaron constituciones en Portugal y algunas partes de Italia. (Herr, 2000: 205)

No obstante, las consecuencias para el propio Imperio español, fueron tremendas. Fue en nombre de la Constitución de Cádiz que el general Rafael del Riego dio un golpe de Estado en 1820 –precisamente en Cádiz. Los “padres de la Constitución”, siguieron su trabajo donde lo habían dejado en el 1814. Y aunque habría muchos cambios de poder, los fieles a la Constitución, siguieron luchando en su nombre, y formó la base para otras futuras constituciones.

Se puede decir que la Constitución de Cádiz también jugó un papel importante en la emancipación de las colonias españolas en América. Por un lado las afectó moralmente, lanzando un mensaje de libertad y difundiendo las ideas ilustradas al otro continente. Por otro lado, hubo varias implicaciones prácticas que facilitaron el levantamiento americano.

Con todo esto, es fácil de apreciar el “significado histórico” de Cádiz como un lugar asociado con la libertad. Y no parece ninguna coincidencia que sea precisamente en Cádiz que las dos mujeres se reúnen al final de la novela. Al contrario, el hecho de que sea aquí, le añade otro horizonte significativo, y a la vez, el propio final marca estas playas, por lo menos para mí, como lectora para siempre.

A modo de comentario subordinado al final de este capítulo, me gustaría mencionar el nombre propio del sitio que precede geográficamente a Cádiz. Se trata de La Isla de León, la parte que une la península de Cádiz con la península Ibérica. Puede ser una casualidad o no, pero Mariana se apellida León, y muchos<sup>15</sup> han señalado la intencionalidad del apellido de la protagonista por sus parecidos y asociaciones de su carácter con el mismo animal, aunque Cruz-Cámara problematiza su papel entre “fiera” y “domador” (2008: 66-68)<sup>16</sup>. De la misma manera, creo que hay una relación deliberada entre el apellido de Mariana y el sitio donde ella se encuentra (une el sitio donde está literal y metafóricamente) al final. El hecho de que la península lleve su apellido, le denomina lo que allí (supongamos) pasa. Allí es donde *descubre* que también es *suyo*, el mundo de la fantasía, la literatura y la escritura, y no el del psicoanálisis, el de intentar convertir todo en problemas y recetas de cómo solucionarlos. En La Isla de León, en *su* tierra, o su mundo, si uno quiere, descubre los valores que realmente le importan. Es significativo que el proceso que lleva acabo, lo hace en un sitio que lleva su nombre. Está frente al mar, frente a las nubes con todas las posibilidades del mundo. Y el hecho de que no domine la situación, que no controle el futuro, le hace - por fin - feliz.

## 2.2 Pátzcuaro

Procedemos con el significado histórico de Pátzcuaro. ¿Qué es lo que destaca en la historiografía de este lugar? He decidido centrarme en el fenómeno de las utopías alrededor del lago de Pátzcuaro, que se formaron al amparo de Vasco de Quiroga. Fue oidor, y el primer obispo de Michoacán desde el año 1536 hasta su muerte. También fue *hidalgo letrado indiano*, que revela el poder político de su posición en Nueva España, su capacidad en el campo de las letras y su conocimiento teórico y práctico de derecho. En Michoacán fundó los “pueblos-hospitales”<sup>17</sup>, que eran comunidades organizadas de un modo peculiar, como veremos, y que parecen haber permanecido hasta 1872. (Gómez, 2001: 35) ¿Qué tenían estos

---

<sup>15</sup> Lindström Leo por ejemplo, comenta que “[o]pinamos que no son casuales ciertos nombres de personajes en la novela, como por ejemplo Consuelo y Soledad, incluso Sofia, nombres representativos de temas abordados en la novela. “ (2010: 83) Además, refiriéndose a Mariana León sugiere que “divide a sí misma en dos personajes o roles, el de la doctora León y el de la sensible Mariana (...) (Lindström Leo, 2010: 83-84)

<sup>16</sup> Conceptos que aunque proceden del psicoanálisis, al fin y al cabo se derivan del mundo animal.

<sup>17</sup> No hay que confundir *hospitales* en este contexto con la percepción frecuente de “Establecimiento destinado al diagnóstico y tratamiento de enfermos, donde se practican también la investigación y la enseñanza” (según la Real Academia Española), sino como “Perteneciente o relativo al buen hospedaje”, definición también por la Rae. Es decir que se le llaman hospitales por el mero hecho de vivir allí, en el espacio designado en cuestión.

“pueblos-hospitales” que hace que se los puedan clasificar como utopías? ¿Y qué características hacen que queramos subrayar el significado histórico de Pátzcuaro y compararlo con el “valor literario” del mismo sitio en LV?

La definición histórica de “utopía” puede ser problemática, como sugiere Gómez, aunque señala una definición como “social experimentation for the betterment of a Commonwealth” (2001: 1). Además, recuerda que es importante distinguir entre distintos tipos de “colonial utopianism”, algo que también considero oportuno aclarar en esta parte de mi proyecto, ya que trata una utopía histórica concreta. Por un lado, están las utopías de América en el contexto colonial de la “Nueva España”, y por otro lado “metropolitan or European utopianism (the imaginary place (...))” (Gómez 2001: 5). Gómez rechaza el modelo anglosajón de “utopía” como un sitio imaginario y no-existente. No obstante, se basa (aunque también criticándola) en la tradición de varios historiadores<sup>18</sup> del mundo hispánico que de una forma u otra destacan aspectos utópicos, reales, en el *Nuevo mundo*. Es decir, sitios ya existentes, prehispánicos, adquirirían un enfoque atractivo, una visión buena, para los europeos que miraron hacia allí buscando un mundo mejor. (Gómez, 2001: 12-33)

Gómez se centra en “the social mechanism of incipient egalitarianism in early modern Americas” (2001: 6) como un rasgo utópico de los “pueblos-hospitales” de Quiroga. Y aunque es reacio a la etiqueta, clasifica la organización social de Quiroga como utópica. No obstante, insiste en el carácter represivo del sistema, aunque sugiere que de otra forma difícilmente podría haberse instalado, teniendo en cuenta los marcos socio-políticos europeos, por un lado, y la realidad de los indios por el otro. En este sentido Gómez considera “Quiroga’s repressive protocols an *indigenista* practice” (2001: 29).

Otra definición, o acercamiento a “la utopía”, es la que ha empleado Silvio Zavala. Fue uno de los primeros historiadores en comentar la relación explícita entre Vasco de Quiroga y *La Utopía* de Tomás Moro, y propone que Quiroga “(...) en *La Utopía* halla el modelo para organizar las comunidades de acuerdo con la inocencia que descubre en los aborígenes” (1992: 73). Zavala demuestra cómo Quiroga se ciñe a las “recetas” de la obra e “intenta vigorosamente aplicarlas [las ideas de Moro] en la realidad.” (1992: 73) Las utopías de Quiroga, de esta forma se llaman así por su semejanza con el tipo ideal. ¿Y qué motivación

---

<sup>18</sup> Entre otros Abellán, Zavala, Góngora (aunque también los critica), y al final Maravall (con quien coincide más) (Gómez, 2001: 12-33)

tiene Quiroga para instaurar la utopía en esta zona? ¿Y con qué fin? Zavala subraya que con la organización de las comunidades indígenas “Quiroga persigue tenazmente el ideal de una sociedad mejor que las existentes.” (1992: 73) Compara detalladamente los textos del obispo con *La utopía* y observa:

Un método simple y eficaz – *La Utopía* – servirá para conservar las admiradas cualidades de sencillez de la vida indígena y para perfeccionarla hasta aquellos límites ideales. La fe humanista, en este vasto proyecto, orienta la civilización del Nuevo Continente e infunde a la empresa un excelente rango moral. (Zavala, 1992: 76)

Queda patente que la motivación de Quiroga para fundar las utopías en Michoacán brota de un deseo de *conservar las cualidades ya existentes* de “la vida indígena”, además de una “finalidad ética” de cuidar las necesidades y la seguridad de los mismos. (Zavala, 1992: 82)

Ahora que hemos visto la consideración utópica de estos dos historiadores diferentes sobre la sociedad de Quiroga, situaré la utopía en el mundo de entonces, puesto que en la comparación con el entorno que le rodea es donde realmente resalta su carácter único. Entretanto, me gustaría recordar la diferencia de condiciones sociales y aspiraciones para la gente en el siglo XVI, primero, dentro de Europa. Hay que recordar que el mundo democrático, institucionalizado, o por definición “libre”, que conocemos hoy en día, no era la realidad en aquellos tiempos. Además de dependencias políticas, existía una “esclavitud económica. Las condiciones sociales, económicas y políticas no eran favorables para la gran mayoría de la población europea que vivía en una *relación de dependencia*. Dependía, por un lado, de entes de poder (tanto de nivel local como regional y nacional, con exigencias de impuestos y soldados) y por otro, económicamente de su oficio para sobrevivir, y es oportuno mencionar las continuas guerras y hambrunas.

También conviene hacer una comparación con el Nuevo Mundo, primero recordando cómo los europeos lo consideraban. Creo que está más que establecido que los europeos fueron a imponer su poder para controlar los territorios y la mano de obra, y extraer riquezas. Con lo cual, la libertad o el bienestar de los indígenas no solían ser la preocupación de nadie, más que de los que se beneficiaron de ellos –pero en tal caso por causa del beneficio. *La excepción* fueron unas pocas sociedades organizadas por autoridades europeas religiosas, y más específicamente el tipo de *utopía* al que yo me refiero, que se formó a iniciativa de Vasco de Quiroga entre otros sitios en la zona de Pátzcuaro.

Siguiendo a Zavala o Gómez me podría poner a describir la organización de esta utopía en detalle, pero no lo considero oportuno para este trabajo. Basta decir que los indígenas fueron organizados en una sociedad igualitaria, basada en la convivencia de familias. Todos trabajaban por y para todos, sin dinero de por medio, y todos aprendían “algún oficio útil” (Zavala, 1992: 80). Se aspiraba a la moderación y una jornada laboral de seis horas. Lo verdaderamente especial de esta utopía, y que quiero subrayar, es que fue una sociedad de *relativa libertad* para los indígenas. Relativa porque no fue absoluta, era una sociedad impuesta por Quiroga, hecha posible por su poder, y además firmemente controlada. Era una sociedad basada en reglas estrictas de funcionamiento y organización, con castigos por inconformismo, y fundada en el catolicismo como columna vertebral - una religión que también fue superpuesta a todo lo que hubiera antes de su llegada. En fin, fue una sociedad patriarcal que protegió al indígena contra otra realidad más dura que existía alrededor. La libertad de los indígenas fue una libertad *comparada* con la ausencia de ésta entre la gran mayoría en otras sociedades americanas, por no decir europeas. Y consistía en que *NO* fueron esclavos económicos, *ni considerados medio de producción* de ningún tipo. ¡Es algo realmente excepcional! Los indios purépechas tenían *la libertad de poder seguir* ejerciendo sus costumbres y sus oficios, aunque fuera dentro de unos marcos opresivos y a veces horribles. No sólo se les fue permitido, sino que el sistema de Quiroga, la utopía, les animaba e incentivaba al cultivo de su propia cultura y tradición tanto agrícola como de artesanía.

Esta utopía fue un sistema especial por ser diseñada para el bien de sus habitantes. Es decir, los indígenas fueron *sujetos*, en vez de objetos –lo habitual - en cuanto a la organización de la sociedad. Dentro de la utopía fueron protegidos contra el sistema de la *encomienda*, y la explotación del indígena como mano de obra, que reinaba en el resto del continente. En la utopía de Quiroga no prevalecía el beneficio económico, el vínculo capitalista y explotador, sino la propiedad colectiva y una comunidad de bienes para todos. Las costumbres de los indígenas fueron consideradas por su valor en sí, y no principalmente por el valor económico. Pudieron seguir con sus prácticas, tanto que fueron instruidos a ejercerlas y enseñárselas a futuras generaciones. (Zavala, 1992: 69-93)

Resumamos el “significado histórico” de la utopía que había existido en Pátzcuaro y comparémoslo con aspectos de *La viuda*; el “significado de la obra” y “el significado del valor literario del sitio de la obra”. Nos interesa que la zona de Pátzcuaro se distinguió social y organizativamente de la norma en el Nuevo Continente por poder mantener su propia

índole, digamos su identidad purépecha, por poder seguir con las aptitudes naturales tradicionales, sus industrias artesanas y la vida comunal. Mi segundo punto es que la utopía se basara en la inclusión y la labor por y para los habitantes de la comunidad. Siempre y cuando se cumpliera con los marcos normativos, los indígenas se dedicaron a seguir sus costumbres de producción agrícola y de artesanía. Digamos que *la utopía animó a la autorrealización* a través de la participación en tareas con sentido. Y me refiero a un sentido, tanto en que tuviera algún fin útil para la sociedad, para la persona y su familia, como en que la persona participara en algo con un propósito, algo más grande, una tradición que se continuara. Con toda la destrucción que asociamos con la conquista, estas utopías, representan algo especial y genuino en la historia de México en general y de Pátzcuaro en particular: una continuación de la cultura original, propia.

Este valor histórico de Pátzcuaro es importante para Vero en LV. Contrasta con el mundo moderno que por un lado está presente en Acapulco, y por otro lado amenaza con “colonizar” Pátzcuaro y alrededores en el tiempo de la novela, es decir 1990. Es como si la historia se repitiera. Siempre existe una amenaza latente de “una modernidad” sobre las costumbres genuinas.

Después de haber vivido en la institución del matrimonio, con las tareas propias de éste, Vero llega a Pátzcuaro y puede autorrealizarse porque encuentra un sentido en lo que hace: participar en la sociedad siendo ella misma, ya no como esposa o madre o desde alguna otra relación de dependencia. Nadie depende de ella y ella no depende de nadie. Es feliz porque poco a poco se le revela su propia identidad sin ser explotada, en mi opinión con cierta semejanza a la población indígena de la utopía. Por primera vez puede vivir por y para sí misma, y sus pensamientos y sus reflexiones destacan por ser genuinos y suyos. El hecho de que pueda vivir sin que nadie espere algo de ella, hace que participe en la sociedad de otra forma: lee libros, da paseos, escucha música, conversa y forma sus propias opiniones. Todo esto, veremos, es nuevo para ella.

En seguida acudiremos a la topografía de Miller (1995), y tendremos en cuenta que se puede apreciar el significado de Pátzcuaro en parte por su historiografía. Precisamente este significado histórico se manifiesta en LV, ya que el contenido histórico de la palabra Pátzcuaro (el significante) le influirá de forma decisiva en su búsqueda de una identidad propia. O dicho de otra forma: el equipaje del sitio al llegar allí Vero, tendrá su papel en el proceso de Vero. La influencia de Pátzcuaro en ella, la podemos observar tanto explícitamente

en sus lecturas, como implícitamente en las sensaciones y los sentimientos que le provocan diferentes encuentros con la ciudad, cosa que analizaremos en los siguientes capítulos. Pero por otro lado, lo que Vero consigue en Pátzcuaro, también va a teñir el significado de la palabra Pátzcuaro cuando el lector la vuelva a encontrar en el futuro.

¿Y qué es lo que consigue? Ser y estar por sí misma, ser libre de ejercer su derecho a pensar, reflexionar y participar en tareas con *sentido* para ella, como por ejemplo la lectura o las conversaciones que mantiene con el joven Gerardo. Consigue la emancipación del poder de la institución del matrimonio. Y no medirse o considerarse por las obligaciones o expectativas del matrimonio también es libertad, una libertad relativa. De esta forma, el nombre propio de este pueblo –Pátzcuaro– se convierte en una ficha intertextual para siempre –con la posibilidad de modificación en el encuentro con otro texto. Pero por ahora, después de la lectura de LV, me atrevería a decir que las asociaciones de libertad que conlleva el significante Pátzcuaro, han sido reforzadas. Y no sólo reforzadas, sino extendidas, ya que añade otra dimensión, precisamente la femenina. Curiosamente, pasa algo parecido con la lectura de NV: el significado histórico de Cádiz tiñe la libertad que experimentan las protagonistas al final. Y desliza el significado de Cádiz enriqueciéndolo con valores femeninos de “su” libertad.



### 3 Una aproximación teórica

Pronto llegaremos al estudio del espacio en las dos novelas. Sin embargo, deberíamos aproximarnos a través de un marco teórico. Primero es pertinente hacer un breve resumen de los distintos roles que el espacio puede desempeñar en el relato. Es situacional, constituye el marco de referencia de una historia, pero también puede presentar una “relación metonímica y metafórica con los sentimientos, ideas y acciones propios de los personajes asociados con dichos ámbitos.” (Álvarez Méndez, 2010: 25). Garrido Domínguez (2007) y Álvarez Méndez (2010) me han proporcionado un fondo teórico inicial sobre la categoría del espacio en la crítica literaria, puesto que sus respectivos trabajos tratan la evolución histórica de ésta. Los dos se refieren a Bajtín<sup>19</sup> (2008 [1930]). Domínguez destaca su “cronotopo” como el primer estudio serio del espacio que lo eleva como categoría dentro de la crítica literaria. (2007: 209) Ahora pasaremos a la obra de Bajtín para ver qué propone.

En esencia, el cronotopo es una entidad de la relación inseparable entre espacio y el tiempo. La obra de Bajtín es básicamente un repaso de la literatura a través de los tiempos para reconocer cómo esta relación se presenta y se repite esquemáticamente con varios géneros. Entre otras cosas, el autor se preocupa por el carácter de la relación, por si es orgánica o técnica etc. (2008) Dice que “[t]ime, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible, likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history.” (Bakhtin, 2008: 84) Distintos géneros se inclinan más fácilmente a ciertos cronotopos. Presenta unos “major chronotopes that endure as types” (Bakhtin, 2008: 243), y luego menciona “certain chronotopic values” (Bakhtin, 1981: 243) que no parecen ser exhaustivos. De todas formas, si tuviéramos que identificar un cronotopo aplicable a las novelas en cuestión, sería el de “threshold”<sup>20</sup>, que Bakhtin describe así: “it can be combined with the motif of encounter, but its most fundamental instance is as the chronotope of *crisis* or *break* in a life. (2008: 248) Para todas nuestras protagonistas se trata de una crisis de identidad, en el caso de Sofía producida por haber tocado fondo en su matrimonio, en el caso

---

<sup>19</sup> En el argumento español, me referiré a Bajtín, así como a los críticos que lo tratan en español. Sin embargo, mi versión de su obra en cuestión, es una versión de la traducción inglesa, donde se refiere al autor como Bakhtin. Cuando cito del libro, usaré la forma inglesa de su nombre para referirme a él.

<sup>20</sup> Pucheu también identifica este cronotopo para situar a NV (2011: 111) aunque no añade nada al respecto. Constatamos que también es el caso de LV, aunque comparte (quizás más que NV) aspectos con el cronotopo “road” (Bakhtin, 2008: 243-244) por el encuentro fortuito y enriquecedor con el joven Gerardo que no comparte clase social, sexo o edad con la viuda.

de Mariana por la ruptura con su álgter ego, la doctora León, y en el caso de Vero por su cambio de función y fondo existencial al morir su marido. Bakhtin añade que “[i]n literature, the chronotope of the treshold is always metaphorical and symbolic, sometimes openly, but more often implicitly.” (2008: 248). Asumiendo que NV y LV se asemejan a este cronotopo, sería un buen motivo para indagar en el tiempo y el espacio metafóricos. Aun así, no considero el estudio de Bajtín de mayor importancia *práctica* para este trabajo. La obra tuvo un papel precursor en la valoración del espacio literario y es notable como obra de referencia en la crítica de este campo. Así, pues, el cronotopo de Bajtín constituirá simplemente un fondo histórico a la presentación teórica en este capítulo.

Antes de llegar a las ideas de Miller, que son de las que principalmente haremos uso en este trabajo, considero oportuno describir brevemente otras ideas o escuelas en las que de alguna forma me apoyaré. En varias ocasiones, me referiré a la deconstrucción y creo que viene a colación hacer un breve resumen de la esencia, para así tenerla en cuenta en nuestro caso. Jonathan Culler destaca que la deconstrucción puede servir como un método de lectura e interpretación en la literatura y en la teoría de la literatura, aunque también es una estrategia dentro de la filosofía. (2008: 85) Su agenda general la resume así, refiriéndose a Derrida: “put into practice a *reversal* of the classical opposition *and* a general *displacement* of the system”. (Culler 2008: 85-86) Destaca que “deconstruction reverses the hierarchical opposition of the causal scheme” (Culler, 2008: 88). Simplificándolo mucho, podríamos decir que se trata del orden en la relación entre el significante y el significado, del tipo “el huevo o la gallina”. Al describir algo, también se ejerce una influencia sobre lo que describe, con lo cual hay un deslizamiento constante de sentido. No hay objetividad en los significantes y en la escritura, y tampoco podemos pretender que la haya. El problema es que la lengua nunca puede reflejar exactamente lo que pretende, con lo cual contribuye a moldear –alterar– el original (¿aunque original de qué?) “Writing presents language as a series of physical marks that operate in the absence of the speaker. They may be highly ambiguous or organized in artful rhetorical patterns.” (Culler, 2008: 91)

En un punto determinado de mi trabajo, me referiré a la “difference” de Derrida (1982), una de sus muchas ideas. Pienso que la naturaleza de la *dinámica* de la deconstrucción, con respecto a crear sentido y conceptualizar verdades, es de alguna manera característica de las novelas en cuestión, tanto en el plano filosófico que se puede vislumbrar, como en algunas formas de expresión que aparecen. Sobre todo, me gustaría señalar una actitud crítica a las

verdades absolutas atestadas en la escritura en general o en términos en concreto. La naturaleza de la creación de sentido es más dialéctica (signo-mundo/ mundo-signo) de lo que pudiera parecer, incluso en cuanto a la percepción de oposiciones. Es precisamente esta idea la que quiero tener en mente, sin pretender detenerme a explicar, todos los pasos “categóricos” en un proceso de deconstrucción de las palabras concretas en sí.

Por último quiero comentar el viaje, el desplazamiento de un sitio a otro, que también sucede en las novelas que voy a comentar. En su estudio de varias novelas españolas, Álvarez-Blanco (2010) encuentra una relación significativa entre la metrópoli y la modernidad por un lado y el espacio rural, el autoconocimiento personal y la búsqueda de las raíces por otro. Recuerda un poco lo que pasa en las novelas objeto de mi estudio. Las conclusiones de Moretti en *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998) también tocan las distinciones entre un núcleo geográfico y los alrededores en cuanto a la presentación y la percepción. Como en nuestro trabajo, se aproxima al espacio también comparando el espacio literario con el histórico (-real). No obstante, se diferencia de este por ser de otra índole: es un estudio cuantitativo en el cual demuestra esquemáticamente cómo cambia la lengua, cuando uno se mueve del centro espacial a la periferia. (Moretti, 1998) Es otra contribución teórica referencial que ayuda a iluminar el campo del espacio en la literatura, aunque aquí nos sirve como fondo histórico más que fuente directa. Ahora, sin embargo va siendo hora de que lleguemos a la presentación de las teorías que vamos a aplicar directamente en este trabajo.

He elegido centrarme en dos aproximaciones distintas al espacio. Por un lado, enfocaré lo íntimo de la casa, y demostraré la aptitud de la casa para expresar metáforas e imágenes poéticas que enfatizan y enriquecen la expresión de los temas centrales en estas novelas. Garrido Domínguez destaca lo que llama la “capacidad simbolizadora” (2007: 208) de la casa en concreto y del espacio en general. Si a eso le añadimos el horizonte fenomenológico del *Poetics of Space* de Bachelard (1994), podríamos decir que “la capacidad simbolizadora y aptitud para crear imágenes poéticas y de asociación”, forma gran parte de mi investigación. Por otro lado, he encontrado mucho sentido en la obra *Topographies* de Miller (1995), y creo que una aplicación de su teoría a estas dos obras de ficción, enriquecen mucho la lectura. Quiero demostrar *cómo* Cádiz y Pátzcuaro se comportan como tropos, nombres propios de sitios que cambian en su percepción, y cómo la literatura puede teñirlos de significado. La idea de Miller es de cierta forma una deconstrucción de los nombres propios de los sitios. Lo

que aporta la ficción en nuestra percepción topográfica, es lo que va a constituir mi argumento principal.

### 3.1 Hillis Miller

En el libro *Topographies* Miller se propone a contestar: “How do topographical descriptions or terms function in novels, poems and philosophical texts?” (1995: 4) Por un lado, está la respuesta obvia:

Landscape or cityscape gives verisimilitude to novels and poems. Topographical settings connects literary works to a specific historical and geographical time. This establishes a cultural and historical setting in which the action can take place. (Miller, 1995: 6)

A este respecto podemos decir que hay una dependencia entre la literatura y la vida real, que da verosimilitud a la obra. Por otro lado, destaca el carácter figurativo del “place name” (tanto nombre genérico como nombre propio). Por medio de su nombre, el lugar también es una figura: “You can get to the place by way of its name. Place names make a site already the product of a virtual writing, a topography, or since the names are often figures, a ‘topotropography’”. (Miller, 1995: 4)

Entiendo que su idea general es: que el significado de un sitio constantemente es enriquecido por cómo este sitio aparece en la literatura, y a la vez la *lectura* es enriquecida por la significación que tiene el sitio al ser leído su nombre dentro de un texto, es decir en forma de tropo, o de metáfora, que abarca nuestro conocimiento o experiencia del sitio. Entiendo una dinámica (de acuerdo con la deconstrucción), un constante cambio – o mejor dicho desplazamiento- de significación entre el significante (nombre del sitio) y el significado (nuestra experiencia del -o asociaciones con- el sitio). Por ejemplo: Pátzcuaro es lo que proyecta mi lectura en mi imaginación ahí donde “sigo” a Vero –calle arriba, calle abajo- en la novela. O Pátzcuaro, el nombre tal como aparece en la novela, es lo que yo entiendo por lo que he visto en el mapa, leído en la enciclopedia etc. Pero el mapa y la enciclopedia derivan sus proyecciones de las descripciones que anteriormente se han hecho, basándose en la vida del sitio y factores socio-culturales. Y todo esto, que abarca el nombre previamente a la lectura, también lo añado a *mi* lectura. Por eso hay una doble función de aportación al significado del nombre del sitio a través de la literatura y una aportación a la literatura (el

texto concreto) a través del nombre del sitio. Dice Miller: “‘topography’ contains the alteration between ‘create’ and ‘reveal’(...)” (1995: 6), es decir el significado de un sitio.

Seguiremos las pistas de Pellicer cuando habla de Cádiz como ciudad “cosmopolita y dueña de noble estirpe liberal y demócrata” (2001: 15). Porque en su lectura de la NV, el significado histórico que tiene Cádiz, coincide con, o aporta significado a, la esencia de la *Jouissance*<sup>21</sup> (Pellicer, 2001), tal y como también es el caso de Pátzcuaro y su contribución a la feliz autorrealización que consigue Vero precisamente allí. En este trabajo hemos documentado precisamente el “significado histórico” de las dos ciudades principales de las respectivas novelas, para así poder comprobar la relación con “el significado literario”. Quiero proponer que nuestra concepción de Cádiz o Pátzcuaro, para siempre vayan a ser enriquecidas por las asociaciones que nos han proporcionado las novelas. El cómo experimentamos las novelas, tendrá consecuencias para nuestra percepción de las ciudades. En su artículo Pellicer presenta unos ejemplos de ciudades que han llegado a ser tropos realmente cargados de significación aportada por la literatura. Dice: “Piénsese, por ejemplo, en La Mancha, Comala, Combray, Macondo, lugares que han llegado a ser, más que otra cosa, tropos.” (Pellicer, 2001: 14) Estos significantes son portadores de un significado literario, que se revela inmediatamente en aquellos nombres que no se basan en sitios histórico-reales. Nada más oír los nombres, reconstruimos el significado que han cobrado en sus respectivas novelas.

Ahora, si pensamos en sitios reales, que existen en nuestro mundo no-literario, es innegable que lleven consigo su significado histórico-real al ser leídos dentro de una obra de ficción. Y tampoco debería ser difícil de imaginar, que el significado literario de los mismos sitios (es decir lo que marca, y lo que pasa en este *sitio ficticio*, pero con *el mismo referente histórico-real*), tiñen el nombre propio para futuras lecturas. ¿Y podrá el significado literario también aportar algo desde el mundo de la literatura al mundo “histórico-real”? La Mancha sería un gran ejemplo de esto. La gente identifica el sitio por lo que saben de él en la literatura. Otro ejemplo serían los turistas que cada año van en romería a visitar “destinaciones literarias”. Con esto me refiero a lugares estrictamente históricos-reales, que han aparecido en el mundo de la ficción, y precisamente por su papel en *ese mundo* han cobrado su valor como destino turístico. Ejemplos pueden ser la misma La Mancha o los pantanos de *Cumbres borrascosas* de Inglaterra, sin ir más lejos que esta ficha intertextual de NV. O para volver a Miller: “The

---

<sup>21</sup> Término que toma de Lacan para denominar la “utópica plenitud de la femineidad” que al final se va realizar en el clímax del final feliz. (Pellicer, 2001: 12)

reader may visit ‘the Hardy country’ or ‘the Faulkner country’ and see the ‘originals’ of this or that place in the novels of each.” (1995: 19)

Hemos visto unas implicaciones del lugar como “tropo”. Asimismo, entiendo una “red de tropos” en la literatura, tal y como se puede apreciar con la intertextualidad: la referencia a otra obra literaria (o particularidad de otro texto literario) en un texto dado, aporta a éste una concentración de significado trasbordado (Martínez Fernández, 2001: 62-63). Así es como también podemos llegar a apreciar los sitios como tropos: significantes que se “cargan” de significado en un texto, para difundirse en otros, y así teñir la obra entera de su significado. Miller destaca que los mapas (llenos de significados) también se derivan – al fin y al cabo – de textos. Cruz-Cámara aprecia en su lectura de de Kristeva y Barthes que la intertextualidad también puede ser caracterizada como “la manera en que la cultura se estructura como una compleja red de códigos textualizados” (2008: 13). En mi opinión, el lugar, mediante su nombre propio, puede ser tal “código textualizado”.

Por último quiero destacar cómo piensa Miller acerca de la concepción de los lugares como tropos. ¿Cómo se crean? ¿En qué existe nuestra percepción de los lugares? Dice del espacio en la novela que es “based on the real landscape, charged now with the subjective meaning of the story that has been enacted within it.” (Miller, 1995: 19). Es decir, el lugar no es sólo el registro de su contorno físico, sino todo lo que *pasa* en este lugar: toda la gente que hay y todo lo que ocurre. Miller lo clarifica así: “[t]his is a complex form of the metonymy whereby environment may be a figure for what it environs, in this case the agents who move, act and interact with the scene.” (1995: 20). A modo de conclusión, me gustaría añadir una última cita suya: “The landscape is not a pre-existing thing in itself. It is made into landscape, that is, into a humanly meaningful space, by the living that takes place within it.” (Miller, 1995: 21)

Mi propósito para este proyecto, no es demostrar un efecto verificable entre los mecanismos del los significados literarios e histórico-reales. Es simplemente proponer este deslizamiento del significado, o de asociaciones o connotaciones, de diferentes sitios en la obra. Lo utilizaré como parte de mi argumento para resaltar la importancia de la lectura de los sitios en la obra. Asimismo, quiero dejar patente lo que los sitios puedan aportar a la obra literaria, y en concreto a la lectura de estas dos novelas.

## 3.2 Gaston Bachelard

Bachelard resume un argumento suyo así: “(...) it [is] reasonable to say we ‘read a house’, or ‘read a room’, since both room and house are psychological diagrams that guide writers and poets in their analysis of intimacy.” (1994: 38) Este es otro aspecto que voy a investigar en las novelas seleccionadas, sobre todo porque ellas *invitan* a tal investigación. Muchos capítulos de NV llevan títulos de habitaciones que aportan bastante más a la novela que el mero hecho de ser el sitio donde ocurre la acción. Entonces, ¿por qué hay tanto énfasis en estas habitaciones? ¿Qué aportan al texto – y cómo añaden otro plano más profundo al carácter de los personajes principales? En LV hay mucho énfasis en la casa de Vero, y todo gira en torno a ésta. La casa de Pina también está detalladamente descrita. De igual forma, invitan a una investigación del fenómeno.

Bachelard hace una distinción entre la metáfora, que denomina como más limitada, y la imagen poética<sup>22</sup>. Dice que la diferencia es que la metáfora sustituye la idea de una palabra por otra, y “[m]etaphor is related to a psychic being from which it differs” (Bachelard, 1994: 74), mientras que la imagen es “product of absolute imagination [and] owes its entire being to the imagination”. (Bachelard, 1994: 74-77) Entiendo que la metáfora sirve como modo de expresión alternativa mediante una reorientación de asociaciones, mientras la imagen poética invita a una experiencia y una exploración más abiertas de la imaginación. Es difícil señalar definiciones concretas en este campo, pero mientras la metáfora alude a asociaciones más tangibles -las sustituye- la imagen poética, por otro lado, invita a *sentir* las resonancias o “reverberations”<sup>23</sup>. Bachelard vuelve a insistir en esta distinción, así que quería mencionar su postura antes de seguir.

Para mí, las resonancias (o reverberations) a las que me abre la lectura de Bachelard, me han servido y me ha ayudado a enriquecer la experiencia del espacio en mi lectura de NV y LV.

---

<sup>22</sup> Esta aproximación suya a “la imagen poética” resulta clarificador: “To specify exactly what a phenomenology of the image can be, to specify that image comes *before* thought, we should have to say that poetry, rather than being a phenomenology of the mind, is a phenomenology of the soul. We should then have to collect documentation on the subject of *dreaming consciousness*. (Bachelard, 1994: xx)

<sup>23</sup> Para clarificarlo, me gustaría incluir una parte que Bachelard toma prestado de Mikowski: “If having fixed the original form in our mind’s eye, we ask ourselves how that form comes alive and fills with life, we discover a new dynamic level and vital category, a new property of the universe: reverberation (*retentir*)” (Mikowski en Bachelard 1994: xvi) Es decir, la imagen poética que Bachelard estudia, tiene la cualidad de crear esta “resonancia” de vida. Por eso lo estudia. Y a modo de digresión, me gustaría añadir que la expresión “resonancia literaria” aparece como título de un capítulo en NV.

Me intriga en el sentido de que abre mis sentidos y aporta matices en mi aproximación. A la vez, es pertinente mencionar que Bachelard no llega a ninguna conclusión contundente, y por tanto yo tampoco voy a concluir nada a raíz de su lectura. Sus consideraciones son precisamente eso: consideraciones, análisis e interpretaciones. Aun así, ofrece una contribución importante en cuanto a su originalidad, su perspicacia, o su sensibilidad en el encuentro con las imágenes poéticas. No obstante, en mi estudio me sorprende descubrir que los críticos se refieren a Bachelard superficialmente o aplicándolo incluso erróneamente<sup>24</sup>.

Lo que me gustaría, por fin, señalar con mi aproximación a la fenomenología de Bachelard, es fundamentar que la casa es apta para la lectura de la intimidad de cada una. Además, me he fijado en imágenes que él describe fuera de la gran norma y con base en su fenomenología. Me refiero a él en cuanto al silencio y grandeza de la imagen de Pátzcuaro. En esencia uso su obra para comparar imágenes que evocan de cierta forma algo difícil de explicar. En cuanto a la dialéctica de “inside” y “outside” me apoyo, entre otros, en Bachelard para sugerir una desintegración de la dicotomía inherente en el mundo exterior e interior de Vero, su “afuera” y “adentro”. Bachelard me ha inspirado a ver el espacio de otra forma al sugerir que se pueda unir lo que por su naturaleza entendemos como contradictorio o incompatible. Aunque se encuentra muy lejos de Miller o/y la deconstrucción (en tiempo, postura y metodología), me gustaría señalar lo común en esta oposición a las dicotomías establecidas en la lengua. A raíz de la fenomenología de su obra, me parece oportuno sugerir un horizonte poético a las dos novelas -sobre todo LV- por las imágenes que ofrecen. Los ejemplos de otras lecturas que ha hecho Bachelard abren fondo para enriquecer mi percepción. Aun así, es difícil concretar un acercamiento teórico a esta obra de referencia. Porque no son teorías en tanto en cuanto que no son sólo explicaciones, sino maneras de describir capacidad, voluntad y valor para imaginar. Bachelard anota que:

A phenomenologist has a different approach. He takes the image just as it is, just as the poet created it, and tries to make it his own, to feed on this rare fruit. He brings the image to the very limit of what he is able to imagine (1994: 227)

---

<sup>24</sup> Me refiero a críticos que he estudiado en relación con este trabajo, por ejemplo es erróneo lo que señala Álvarez Méndez cuando dice que “Bachelard hace referencia a Bergson para rescatar la imagen del armario como la memoria llena de recuerdos que se avivan en su interior.” (2010: 32) Lo que realmente hace es distinguir el uso limitado de la metáfora, difiriendo de Bergson, para insistir en el enriquecimiento de la aproximación a la más complicada imagen poética. (Bachelard, 1994: 74-77) Para nada usa o elabora las ideas de Bergson. También hemos visto cómo Pucheu (2011) saca citas de su contexto e intenta atribuirle intenciones falsas (o no arraigadas) a Bachelard.



Con esto concluimos la aproximación teórica de este trabajo y a continuación pasaremos a la materia literaria, donde comentaremos aspectos espaciales a la luz de las consideraciones que acabamos de tratar. Haré un énfasis especial en la introducción de las novelas, ya que en ellas se presenta el punto de partida de las protagonistas, cuyos viajes marcarán el significado de la obra, y por tanto juega un papel clave en la dinámica y el significado del lugar.

## 4 El espacio en las novelas – énfasis y presagio en la introducción

El énfasis que se hace en el espacio se ve en las dos novelas, nada más leer el primer párrafo. Se insiste tanto en los lugares desde el primer momento, que en mi lectura resulta imposible no darle importancia. Con todo, no cabe duda de la importancia de lo establecido al principio de una novela para el desarrollo y desenlace de la trama. Por tanto, vamos a analizar detalladamente el uso del espacio aquí.

La intimidad de la casa es lo primero que se manifiesta en NV, ya que en la introducción del primer capítulo, se hace mucho énfasis en la percepción de Sofía de su cuarto de baño. De hecho, el propio título del capítulo: “Problemas de fontanería”, se refiere a problemas con la tubería del piso, y más en concreto de un sitio fundamental para esta parte del texto, pues el cuarto de baño se llama “El Escorial”.

La primera referencia al espacio es la ventana (sobreentendemos que de la alcoba): “Ayer, (...), estalló por fin la primavera y la sentí bullendo provocativa a través de los cristales de la ventana.” (NV: 11) La ventana se relaciona con la posibilidad de *ver* o *descubrir* algo (o hacia dentro –desde fuera, o hacia fuera –desde dentro) y, cómo no, con la posibilidad de *abrir*.<sup>25</sup> ¿Y qué ve, qué descubre? “(...) ese raudal de luz que todo lo invadía con el asalto de su llamada, un tirón anacrónico hacia aventuras ya imposibles.” (NV: 11) Tenemos la sensación de que descubre una posibilidad (o se abre una posibilidad), ve algo muy claro (la luz, más claro que la luz no puede ser nada), por primera vez en mucho tiempo (la primavera, después del invierno, la luz, después de la lluvia etc.) Y después de mirar por la ventana y sentir, de cierta forma, que hay nuevas posibilidades (que aún le parecen imposibles) lo relaciona con lo que le acababa de pasar: “Me acordé de que había soñado con Mariana León” (NV: 11). Y esta mujer, a la que, a lo largo de la novela, irá destinando todo su afecto, todos sus recuerdos, toda su escritura y su corazón, la relaciona, acto seguido con un sitio ideal, el sitio onírico, de sueños: “Estábamos tumbadas en el campo mirando las nubes; antes habían pasado muchas cosas no tan placenteras, (...)”. (NV: 11) Es decir, que dónde estaban *al final*,

---

<sup>25</sup> Álvarez Méndez dice: “(...) las ventanas son también espacios limítrofes con una función que siempre suele ser más comunicativa que restrictiva, ya que permite en muchos casos la visión de lo privado y lo íntimo.” (2010: 29)

*después* de lo desagradable, se contrasta con aquello y viene a ser un sitio de paz, un sitio idílico: “en el campo, mirando las nubes” –un sitio ideal.

Después de ser introducidos a este espacio efímero, onírico en el primer párrafo, y conocer de un sueño, medio borroso, que le ha dejado en un doble *modus* de despertar, se nos llama la atención sobre la realidad de Sofía: “Sin apartar los ojos de la ventana, estuve un rato inmóvil oyendo el ruido de la ducha, que venía a aumentar mi desazón colándose por la puerta del cuarto de baño.”(NV: 11). La ventana viene a ser precisamente *la ventana* (en sentido figurado) entre el sueño y la realidad. Vuelve por la ventana, y la realidad *le vuelve por la puerta*. Se va alejando del sueño y se va fijando en el espacio próximo, que también está cargadísimo de significado:

Odio ese cuarto de baño, aunque haya quedado precioso. El otoño pasado nos gastamos tres millones en reformarlo por todo lo alto, aprovechando para la ampliación el antiguo dormitorio de Lorenzo que se convirtió en un vestidor con pared de espejo. “Mejor dejarlo muy bien, porque la casa se revaloriza, caso de venderla – dijo Eduardo (...) había que decidirse a levantar todas las cañerías y sustituirlas por otras de cobre (...) (LV: 11-12)

Todo el primer capítulo gira en torno a este cuarto de baño, que es la causa de su desazón. En él se refleja su estado de ánimo. Algo está mal en la casa, algo está mal en ella. Lo *odia* y le da igual que “*haya quedado precioso*” o no: ni siquiera lo ve, ni lo considera o pone en juicio. El baño puede considerarse una metáfora de su marido y/o su matrimonio. Encarna, en sus detalles, las preocupaciones del marido, que para ella son superficiales: el aspecto físico (vestidor, espejos) y la obsesión con el dinero (“la casa se revaloriza”, que en parte es su motivación por la reforma). Además, la tubería, había que cambiarla entera. Las tuberías son como las raíces del piso a través del edificio, por donde salen los residuos humanos y por donde entra el agua que limpia, refresca y purifica. Son las raíces de la casa que conectan con la red de agua y desagüe de toda la ciudad, y que conectan las casas entre sí. Metafóricamente, el problema de la tubería se refiere a la comunicación. Las vías por donde debe fluir la comunicación, están tan dañadas que hay que considerar cambiarlas por completo. La comunicación en el matrimonio ya no *fluye*, cosa que más que intuimos en la introducción, y que se va confirmando a lo largo de la novela.

El problema de la tubería, tiene ramificaciones en el piso de abajo, y causa problemas con los vecinos. En esta cita, Sofía relaciona concretamente los problemas del cuarto de baño con su propio estado de ánimo.

Los síntomas del mal, aquellas marcas imprevisibles en el piso de abajo, iban pautando –me doy cuenta ahora- el proceso correlativo de mi propia erosión, el deterioro del entusiasmo, de las ilusiones, de mi fuerza de voluntad y de mis capacidades más que discutibles como madre y esposa. (LV: 12)

Vemos que los problemas del baño, le están afectando mucho. Las manchas de humedad, en su sentido literal, le provocan un conflicto con los vecinos. Metafóricamente hablando, el cuarto de baño, entendido como su matrimonio, no le da más que problemas. Se intuye que Sofía está a punto de una crisis de identidad, entre otras cosas por su denominación de “mi propia erosión” y “deterioro”.

El problema del baño y las manchas de humedad que les causa a los vecinos de abajo, hace que Sofía tenga que relacionarse con la vecina, responsabilizarse por los daños y bajar con ella a inspeccionarlos al piso de abajo que está descrito como “de ostentación fría y de mal gusto” (NV: 13). La misma ostentación veremos en la estética de otros personajes del entorno del marido, y constituye una crítica a toda una clase social; la élite monetaria española de los ochenta<sup>26</sup>, como también veremos adelante. Observemos cierta alienación de Sofía con su entorno. Cuando estudia la irrupción de las manchas, no se orienta; no sabe si tienen el lavabo en aquella esquina o la otra. Y es un tema que volverá a aparecer en la novela: la falta de orientación en tiempo y espacio. Las obligadas visitas al baño de abajo son temidas y se le presentan como una pesadilla. Pero vemos el contrapunto, el sitio opuesto, el sueño del lugar ideal:

“Es una pesadilla –pensaba a veces –, tengo que estar soñando. Seguro que me despierto y las dos nos reímos sentadas en el suelo que se convierte en hierba, y el retrete en un manzano frondoso, y las manchas del techo en nubes movedizas, de cuyo cambiante dibujo nadie te pide cuentas, vivir *day to day*, nubes deshilachadas rodando sobre nuestras cabezas, sugiriendo imágenes de libertad y aventura, seguro que desaparecen la casa de arriba y Eduardo y el marido de esta señora con su bigote canoso, y miro a esta señora y es Mariana León y nos despertamos a buen recaudo del futuro, dos amigas del instituto riéndose a carcajadas sobre una alfombra primaveral, saboreando la complicidad de haber faltado a clase, mientras se comen un bocadillo y hablan de lo tontos que son los chicos.” (LV: 14)

Es la segunda vez que aparecen 1) el sitio de las nubes, 2) Mariana León, 3) las nubes y Mariana después de algo desagradable, como un sueño ideal, una esperanza o una solución. Esta cita es como el núcleo de la temática de la novela. Sofía está en un SITIO – física y

---

<sup>26</sup> Oropesa ha estudiado particularmente el capítulo “Pulpos en un garaje” (capítulo V) y demuestra una crítica social de la “élite monetaria” y la clase política de los 80. Máximos representantes de éstas son el propio marido de Sofía y su amigo, Gregorio Termes.

metafóricamente – que se le presenta como una pesadilla. Pero tiene una esperanza. Espera que, por su carácter cambiante de la vida, su vida también vaya a cambiar. Se encontrará en otro sitio –un sitio ideal- con su mejor amiga, donde se goza la conversación y la complicidad de estar compartiendo algo. Las nubes, en todo eso, tienen un énfasis especial y varias funciones que exploraremos al final de este capítulo, por ahora nos basta con que representan un sitio ideal, un sitio donde Sofía acude a través del sueño y la imaginación y donde está Mariana León. Las nubes, en otras palabras, constituyen el contrapunto al cuarto de baño.

Y volvamos al cuarto de baño y su importancia en este primer capítulo de la novela. Entendemos que la casa es la esfera de Sofía, en donde más tiempo pasa. No soporta enfrentarse con la señora de abajo para hablar de las manchas y tener que orientarse. Con su marido ya no tiene de qué hablar: no comparten nada, ni se ríen juntos como antes. El título del capítulo “Problemas de fontanería”, lo entiendo como problemas de arreglar su tubería, lo cual es metafórico: problemas para arreglar la comunicación, para que fluya. O en todo caso, Sofía necesita despojarse de sus males y servirse de nuevos impulsos e inspiración. La casa representa el organismo de Sofía, y el espacio está muy enfatizado en este inicio. En la lectura de la tubería como metáfora de la comunicación, también me apoyo en la interpretación de Skjøstad (2001: 24-26), que ha hecho de su proyecto investigar la búsqueda de un interlocutor, o en este caso un fontanero ideal, alguien que sepa de sus tuberías, es decir Mariana León.

Ahora es pertinente comentar el uso de ironía en relación con este cuarto de baño tan significativo para el comienzo de la novela. El marido es representante de los “nuevos ricos” de España en los ochenta. Se ha vuelto muy vano; los hijos le llaman “pared de mampostería” (NV: 15) y le preocupa mucho el dinero. Su noción de la casa es “¿tú sabes lo que se paga ahora el metro cuadrado en esta zona?” (NV: 12). El colmo de su imagen pedante, se alcanza con la reforma del cuarto del baño, al que se refieren con “El Escorial”. Y precisamente en este nombre que sus seres queridos le aplican a la habitación en cuestión, se establece una ironía.

Primero es oportuno recordar que El Escorial es un complejo palaciego y monasterio cerca de Madrid, construido por Felipe II. Es de lo más majestuoso que uno se puede imaginar; enorme y ostentoso, y aparte de haber sido la residencia de la familia Real durante años, consta de una capilla enorme y las tumbas de todos los Reyes de España durante una época. La construcción es un homenaje a Dios, y tiene numerosos detalles elaborados con un significado religioso.

Este grandísimo palacio contrasta con el “simple” cuarto de baño, por muy pretencioso que sea. Y el mote aparece primero cuando el vecino, harto de los golpes y el ruido provenientes de la obra a todas horas, se dirige al marido de Sofía en el ascensor: “- Ni que estuvieran ustedes construyendo el Monasterio del Escorial –le dijo (...)” (NV: 14). El marido se queja indignado a la esposa, y la ironía se produce en primer lugar por la recontextualización del significado de “El Escorial” (ironía verbal), pero también en lo ridículo de la situación (ironía dramática). Por un lado, son ridículas las dimensiones de la obra, por la extensión (se tira abajo la habitación de Lorenzo para amplificarla), por el motivo económico (el objetivo de la obra del baño no es vivir mejor, sino revalorizar toda la casa) y por la seriedad (se intuye un tono muy serio del marido, que es intensificado y ridiculizado con las asociaciones de la estricta base religiosa del monasterio en cuestión). Esta recontextualización del significado “El Escorial”, le desarma de su seriedad severa y deja en ridículo el pretencioso proyecto del baño – y con ello a su impulsor.

Por otro lado es irónica la situación del enunciado. Eduardo se lamenta a su esposa, con la intención de buscar consuelo y complicidad. Sin embargo Sofía, que él supone que es su confidente, se ríe de la expresión y por consiguiente *de él*, sin que lo sepa. La ironía dramática se produce así, con la deficiencia de información de un personaje (Schontjes, 2003: 52-54), en este caso de Eduardo. A Sofía le hace mucha gracia la aparente ridiculización del vecino. Vemos que en sus preocupaciones y valoraciones hay una distancia abismal entre marido y mujer. Y esta distancia también existe entre Eduardo y sus hijos. Será evidente con el curso de la novela, cuando vemos que los hijos se hacen cómplices de la madre en su caracterización del baño –y al referirse al “El Escorial” para ir al retrete, ridiculizan tanto el baño en sí como a su padre. (NV: 38)

Con todo esto, pienso haber demostrado la importancia del espacio en el inicio de NV. No obstante, considero que “las nubes” merecen un comentario aparte, primero porque constituyen un espacio onírico, ideal (como hemos visto en las citas). Segundo, las nubes son una metáfora recurrente (o varias) de la novela y tiene muchísimo significado para la obra. El propio título *Nubosidad variable* contiene las nubes como fenómeno. Veamos, por tanto cómo son las nubes: tienen un carácter cambiante, se deslizan y se recomponen, y en ningún momento se quedan fijas. No hay nada constante en su forma, es efímera. Son como la vida misma, como el tiempo que va pasando. De la misma forma, las nubes aparecen como una metáfora del alma humana, el estado de ánimo, el amor, el recuerdo o precisamente la vida en

sí. Todo esto, pienso que se manifiesta en el libro y ha sido estudiado frecuentemente.<sup>27</sup> Fijémonos también en lo que Sofía asocia con las nubes en el primer capítulo: “de cuyo cambiante dibujo nadie te pide cuentas, *vivir day to day*, (...) sugiriendo imágenes de libertad y aventura” (NV: 14). La movilidad, la posibilidad de cambio, es algo rotundamente positivo que es inmanente en las nubes. Es un presagio, Sofía va a volver a estar en las nubes (como decía su profesor de Matemáticas, NV: 114), es decir se va a escapar (mediante el sueño despierto) de lo insignificante de la realidad para ocuparse de lo que realmente le importa. Las nubes se asocian varias veces con la capacidad de imaginación y pensamiento (NV: 22,112, 114).

Pienso incluso que las nubes pueden ser una metáfora de la escritura y las palabras, que también son una *forma*. Fijémonos en una reflexión de Sofía: “En las nubes, y nunca en los papeles, está el jeroglífico verdadero.” (NV: 112) Me sirvo de ésta para subrayar unas semejanzas con las ideas teóricas de este trabajo, es decir, la teoría de Miller y la deconstrucción. Y me parece que las nubes en esta metáfora materializan un aspecto de Derrida, precisamente el de la “différance”. Él se basa en Saussure al decir que la lengua es un sistema con una serie de significantes cuyos significados se establecen en la oposición entre sí. Es decir, el significado se identifica no por lo que es, sino por lo que NO es en relación con los otros. El significado se produce por “la différance” de los otros. A la vez demuestra cómo la referencia a cualquier cosa, implica una sustitución de signos por esta cosa y por consiguiente, existe un retraso con respecto a la inmediata concepción. Se refiere al movimiento, o desplazamiento de significado, inherente en différance. (Derrida, 1982) “El jeroglífico verdadero” es escurridizo tanto en lo que el enunciado se difiere al original o al ideal (to “differ”) como en lo que se pierde por el camino del enunciado: el aplazamiento (to “defer”)<sup>28</sup>. Mi punto es que la escritura, el texto, las palabras producidas, nunca logran capturar una verdad absoluta porque se escurre en los propios mecanismos de la lengua, materializada por la “différance” – y ésta es una imagen que nos la proyectan las nubes.

---

<sup>27</sup> Lindström Leo trata los paratextos y Nubosidad variable (2009: 48-49). Se apoya en hallazgos en el texto para sugerir que “Para ambas mujeres las nubes son metáforas que ilustran sus sentimientos, recuerdos y humores.” Estudia “el simbolismo otorgado en la cultura” a las nubes y concluye que “Remiten en definitiva a la comprensión del sí mismo de las protagonistas que evoluciona y cambia a lo largo de los textos que escriben.” Skjøstad estudia las nubes en relación con la repetición de motivos o “leitmotifs” y sugiere que el leitmotiv de las nubes abarca “el proceso” y el desarrollo de las protagonistas. También comenta la semejanza de las nubes con el alma humana, el estado de ánimo y el amor (2001: 61-63).

<sup>28</sup> To differ/ to defer son las traducciones de los dos derivados de la “différance” (o de “differre” en latín) al inglés, y mi versión de texto de Derrida, es inglesa, traducida por Alan Bass.

En mi opinión, NV hace un guiño a la deconstrucción, al sugerir que “el jeroglífico verdadero”, o sea la constancia de lo que pasa, está “en las nubes”, es decir que le otorga un carácter cambiante y deslizador. Los papeles nunca reflejan una verdad absoluta. La intención deconstruccionista se ve reflejada en la metáfora de las nubes. Y como con todo significativo, pasa también con los nombres propios de los sitios. Los sitios abarcan, como hemos visto en la teoría de Miller, un significado constantemente en alteración. El énfasis que se propone en el proceso de Mariana y Sofía de autodesarrollo, concienciación y emancipación<sup>29</sup>, tiene que cobrar este “valor de las nubes” de ser un proceso incesante y de una verdad nunca absoluta y siempre cambiante. Además, hay una libertad en el movimiento (de las nubes), es decir, una debe poder *moverse*, tanto literal como metafóricamente. Veremos cómo el espacio es importante para en *enfoque* y la *perspectiva* de los personajes, y el movimiento y la movilidad (como de las nubes) son imprescindibles para poder ver las cosas de otra forma. La falta de movilidad para la mujer, el hecho de haber estado “encarcelada” en la casa, también es un tema de la literatura feminista, y las nubes –la capacidad de movimiento y difusión- difieren con esta perspectiva tradicional de “afuera y adentro” que veremos a continuación. La insistencia en la metáfora de las nubes es, para mí una sugerencia a leer la obra con la idea en mente, de que todo es efímero, no se puede capturar ni el momento, ni el recuerdo, ni una ética o verdad absoluta.<sup>30</sup> Y en esta continua movilidad existe una libertad.

Ahora pasaremos a valorar el espacio en la parte inicial de LV. Al contrario de NV, esta novela no es estructurada por capítulos, y por tanto es difícil delimitar “la introducción” al primer capítulo. Sin embargo, comentaremos la presentación del espacio en las primeras páginas con vistas a su importancia para el desarrollo de la novela. Para Vero, protagonista en LV, también se trata de un viaje, tanto lo que simboliza el viaje en sí, como lo que asocia con los lugares –desde dónde parte hasta dónde va. Y las asociaciones –las comparaciones- están ligadas al tiempo y a la memoria. Piensa en los sitios hace cincuenta años, y en lo que se han convertido. Cómo han cambiado. La novela empieza así:

Me da miedo, pero sí hay que aprender a decir que no. Miedo porque nunca lo había hecho. No tengo la costumbre. No creía que se pudiera. Y no importa que mi

---

<sup>29</sup> Así entiendo la mayoría de las investigaciones sobre NV, por mencionar algunas, las de Lindström Leo: *Escribo ergo sum* –mediante la escritura las mujeres se autorrealizan (2009), Skjøstad: *Et eget rom*– en su habitación las protagonistas se permiten escribir, recordar y así independizarse (2001), Rolón-Collazo (2002)etc.

<sup>30</sup> Otros leitmotivs, como “el collage”, y los “añicos de espejos”, los cachitos (de la niña Encarna) etc, apoyan esta idea de la imposibilidad de algo absoluto y permanente.



situación en este momento se deba a un no, precisamente. No me quise venir en avión. No quise que me trajeran mis hijos en coche ni que Pina mandara por mí. No. Escogí el tren. Pensando en películas, lo más probable. En viajes que hice de joven a Guadalajara. Cómo iba a saber que ya no era lo mismo. Pero qué tonta, pues ya nada es lo mismo, cómo no se me ocurrió. Ni Acapulco, ni la ciudad de México, y Pátzcuaro seguramente tampoco. (LV: 9)

Así, pues, introduce dos ángulos centrales al espacio, y que se van a tratar en este proyecto. Por un lado está el viaje —el desplazamiento en el espacio- *el camino* como un elemento central para iniciar un proceso de cambio, o existencialista, en el personaje. O para ofrecer refugio. Lo primero que sabemos, es que Vero va a realizar un viaje. Además es muy importante para ella hacerlo sola y a su manera. De hecho, la importancia es tal, que se opone a las sugerencias de los demás, cosa que intuimos, no tiene por costumbre hacer. Simbólicamente ella iniciará un proceso para encontrarse a sí misma, y lo tiene que hacer ella sola, por su cuenta. Tiene que viajar en tren, porque el viaje en tren significa algo para ella, era algo que había hecho *de joven*. (De joven, aún no se había convertido en complemento de los demás, que después fue). Sabremos que estuvo en Pátzcuaro en su luna de miel, pero que no ha vuelto durante esos cincuenta años de matrimonio. Y no es ninguna coincidencia. Su estancia en Pátzcuaro marca un antes y un después. Marca el principio y el fin de su vida como esposa. Y ahora vuelve para retomar algunos hilos; aspectos de su identidad que aparentemente se esfumaron con la unión matrimonial. ¿Y qué mejor lugar para volver a conocerse? Simbólicamente vuelve al origen de todo. Sabremos que Pátzcuaro es “un lugar inmóvil. (...) Es igual desde que Pátzcuaro es Pátzcuaro.”<sup>31</sup> (LV: 23)

Esto me lleva a la segunda temática espacial en la introducción: los sitios históricos como bancos de memoria. En la cita se hace hincapié en que los lugares ya no son “lo mismo” (ni Acapulco, ni la ciudad de México, ni —seguramente— Pátzcuaro). Las personas nos identificamos con los sitios en los que hemos vivido, en los que hemos experimentado momentos de nuestra vida. Nuestro pasado y nuestros recuerdos se basan en los lugares. Todo lo que hemos vivido y que forma nuestra identidad, se ancla en los sitios. Están llenísimos de significado. Cuando el sitio cambia, algo cambia dentro de uno, los recuerdos pierden fondo, se desmaterializan a la vez que la alteración. El efecto, o la repercusión, del rápido cambio de las ciudades está muy ligado a la idea de nuestra sociedad consumista. Sólo en la introducción se alude a estos temas.

---

<sup>31</sup> Con esto se alude al significado histórico del lugar, que ya hemos visto. Conviene tener este significado en mente, al embarcar con Vero en su proceso de cambio y concienciación.

Es evidente que Pátzcuaro le ofrece otra realidad a Vero. Se *vive de otra forma* que en Acapulco, por ejemplo. Por supuesto es obvio que la naturaleza y el entorno físico son distintos a los de su ciudad. De esto ya nos damos cuenta desde el momento en que el tren se va acercando a Pátzcuaro y la protagonista se fija en la luz y en el lago. Pero una vez llegada a su destino, se manifiesta *otra forma de vida* en este nuevo espacio. Se baja del tren, y el trajín de la gente contrasta con el silencioso monólogo interior que acaba de llevar a cabo en el tren. Vero casi se asusta con tanta actividad, le parece un “mercado”. Relaciona tanta gente con este concepto en concreto (LV: 12), cuando en realidad es la vida cotidiana, el día a día propio de Pátzcuaro. Las dos mujeres se van a desayunar y Vero quiere saber “¿Qué se desayuna aquí?” (LV: 13) indicando que *el desayunar* no es lo mismo en todos los sitios, sino que hay *costumbres locales*. Y efectivamente, Pina le contesta “- Corundas, naturalmente, con salsa y crema.” Para ella es lo más natural del mundo.

De hecho, las *corundas*<sup>32</sup> vuelven a aparecer en varias ocasiones de la novela, y así ponen su granito de arena para la percepción del entorno. Por ejemplo, al final de la novela, viene a verle su hijo Diego, y Vero le ofrece lo *típico* de Pátzcuaro: “Sirvete Diego. Prueba las corundas. Son típicas de aquí. Sirvale más doña Ana (...) Pónles crema y de esta salsa.”(LV: 122) Quiere enseñarle *el sitio*, que ya es *su sitio*, y para ello tiene que ofrecerle lo que denomina Pátzcuaro y le distingue de otros sitios. Es lo perceptible, *el sabor y el olor* (de Pátzcuaro) pero también la costumbre, el cómo comer (o mejor dicho desayunar). Cuando Vero se imagina cómo era Pátzcuaro hace quinientos años, piensa en los olores característicos del sitio: “... y allá afuera también olía a corundas o huchepos (...)” (LV: 51). Esta forma de percibir el espacio, a través del olor y del sabor, es muy significativa, pero difícil de transmitir si no es por el propio término local que delimita el fenómeno (en este caso comida) que a su vez marca el espacio con su presencia.

A lo largo de la novela hay abundantes ejemplos de un *léxico local* que a su vez propone una *actividad local perteneciente a la zona*. Esta “actividad local” -sea costumbres de fiesta, formas de organizar la vida o artesanía -, es una materialización de la historia del sitio, y le añade un horizonte al significado al sitio. Pina le deja un libro a Vero: *El quehacer de un pueblo: artesanías Michoacán*. (LV: 14), y con sus palabras se entiende parte de la importancia de la artesanía para el sitio: “La artesanía es un reflejo cultural de la naturaleza, la

---

<sup>32</sup> Las corundas son los tamales de maíz típicos de la zona de Michoacán. Se distinguen de los huchepos, que también son tamales, pero de una forma más alargada.

historia, la geografía de un lugar. De sus sueños y frustraciones, de su idea del tiempo, (...)” (LV: 25) Cuando Pina dice que quiere hacer un museo de su casa, es para demostrar lo auténtico de Pátzcuaro: “Que cada habitación sea una muestra, un rasgo de lo que es este lugar. Que cada objeto artesanal esté en su contexto real, no como adorno, sino cumpliendo con su función...” (LV: 24-25). En boca de Pina, estas palabras proponen, de cierta forma, una pauta metatextual sobre cómo leer Pátzcuaro en esta novela, es decir *viendo* la artesanía y la actividad local cotidiana. Además, esta forma de pensar en la relación entre un sitio y las casas como *la vida* que hay en sus funciones y los objetos pertenecientes, (que también da pie a la imaginación), encaja muy bien con la teoría, o las reflexiones, de Bachelard (1994), y lo veremos en la interpretación que procede de LV.

En esta introducción de mi análisis del “valor literario de los lugares”, pienso haber demostrado el énfasis y la importancia del espacio y los sitios en el comienzo de las dos novelas. Los hallazgos en esta parte inicial de las obras justifican mi elección de hipótesis y mis ganas de indagar en el espacio de las dos novelas. Ya he identificado y analizado varios aspectos de los sitios en la introducción, y a la vez he propuesto retomar unos planteamientos más adelante. En NV se pone un énfasis especial en la descripción del espacio cercano en relación con el límite borroso entre el sueño y la realidad. La casa, o las habitaciones, en sí son sintomáticas del estado de ánimo de la protagonista Sofía, y sirven también como metáforas de su mala relación matrimonial. En el primer capítulo de NV se establecen la esfera y el status quo de la protagonista, muy significativos para la novela. Las nubes representan un sitio onírico, ideal que Sofía asocia con Mariana León y que se le presentan como un sueño, como un premio. Hemos visto que en LV se propone una división del personaje con el viaje que emprende. Es una división metafórica para su identidad, pero también marca una línea entre el pasado y el futuro, lo urbano y lo rural, la modernidad y la historia antigua. Se va de un *sitio* a *otro* y el viaje interior –veremos- coincide con el viaje en el espacio exterior.

## 5 El espacio en Nubosidad variable

En LV Madrid y Cádiz son las grandes ciudades, en donde se desarrolla la historia de Sofía y Mariana en la primera de 1989. Como hemos sugerido, el significado histórico y el significado literario de las ciudades en la obra, coinciden en cuanto a valores que pueden ser asociados con ellos. Para comprobarlo, o de alguna manera comentarlo, primero tenemos que descubrir cuál es “el significado literario” de estos sitios. ¿Qué nos hace asociar con ellos las novelas? Haré un repaso de todos los capítulos, en los que comento brevemente la presentación y función del espacio. De esta forma, será más fácil tanto el atar los cabos de estos comentarios al final, como justificar mi selección de unos espacios que investigaré con más detalle. Dividiré el texto entre los espacios de Sofía (es decir, que aparecen en los capítulos que narra ella, y que a menudo son cuartos o partes relacionadas con la casa) y los de Mariana, aunque a veces vuelven sobre los mismos espacios.

### 5.1 El espacio en los capítulos de Sofía

Como ya hemos visto, la casa constituye la esfera de Sofía. Voy a examinar la función de su casa en Madrid y la importancia que tiene para la protagonista y para la obra. La novela se divide en XVII capítulos, en los que las protagonistas se alternan como narradoras. En el caso de Sofía, narra casi todos los capítulos desde la perspectiva de un cuarto de su casa. El primero, lo narra aparentemente<sup>33</sup> desde la alcoba matrimonial, aunque lo que ve, es el cuarto de baño (al que también alude el título del capítulo) y que constituye su enfoque literal durante este capítulo. Ya nos ocupamos de “El Escorial” en la introducción y por tanto no se va a comentar más aquí.

El siguiente capítulo que corresponde a la voz de Sofía, es “Se inician los ejercicios de collage” (III). Lo narra con base en las reflexiones y conversaciones que tiene en el *cuarto de Amelia*, la hija. En este cuarto es donde Sofía se refugia para dar rienda suelta a sus impulsos artísticos: compone un cuadro en collage, un cuadro que contiene varios elementos, aparentemente sin ninguna relación. Lo llama “gente en un cóctel” (NV: 35) y está inspirado en su reencuentro con Mariana la noche anterior, que tuvo lugar en casa de Gregorio Termes,

---

<sup>33</sup> Hay que añadir esta modificación, ya que Sofía es la supuesta escritora de su narración, y el acto de escribir no coincide con los pensamientos inmediatos que ella, en apariencia, nos presenta. Esto es lo que nos concierne: la perspectiva espacial al realizar la reflexión que se nos presenta.

el arquitecto prepotente de “El Escorial” y al que volveremos en el siguiente párrafo. El collage es importante por varias razones. Primero, porque constituye el inicio del viaje interior, el proceso de concienciación de Sofía. Dice: “Comprendí que hay que mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido.” (NV: 37) Notamos un deseo de indagar, de entender, de saber y de poner orden. Mariana ha inspirado este proceso y, junto con los textos, el collage es el primer paso activo y la primera expresión de los nuevos impulsos que provocan su viaje interior, digamos su proceso hacia su libertad personal. Segundo, Martín Gaité es conocida por el uso del collage como técnica narrativa<sup>34</sup> y la mención explícita de tal tarea con el fin de cobrar más sentido, debe ser considerado un guiño de lectura para esta novela, de hecho es uno de muchos que apuntan hacia lo mismo: los añicos de espejo, las nubes – todo sugiere una imagen fragmentada, compuesta y cambiante.

En el quinto capítulo *está narrando*, pero ya en el sentido de *estar escribiendo*<sup>35</sup> desde un pupitre en el Ateneo. Sin embargo se refiere a dos pasados muy cercanos: el de la misma mañana hablando con Consuelo en *la cocina* y el de la noche anterior, que había pasado en otra fiesta *en casa de Gregorio Termes*, donde entendemos que había vuelto con la esperanza de volver a ver a Mariana. A esta fiesta, y al hogar del anfitrión, se alude con el título “Pulpos en un garaje”. Nos pararemos por un momento a analizar este lugar, ya que es muy ilustrativo por varios motivos.

Gregorio Termes, este amigo del marido, también arquitecto del baño “El Escorial” “vive en un chalet enorme con piscina que se acaba de construir por Puerta de Hierro” (NV: 77). Le describe a él, su casa y su forma de vivir: *la modernidad*, de la cual Madrid parece ser la sede (a esto volveremos al final del capítulo). Gregorio puede perfectamente haber sido un padre de familia normal “antes de ser él tan moderno” (NV: 78) que implica haber aparcado a su familia en su antigua casa y mudarse él a este chalet en que todo es exclusivo y “first class” (NV: 78). Y hablando de sus lujosos muebles, Sofía anota “incluida en el ajuar una rubita muy pálida” (NV: 78), como si perteneciese a los objetos adquiridos. Es la amante jovencita, americana exóticamente traída de Nueva York. Todo pinta a apariencia y a exposición. De hecho, “el coctel” donde vio a Mariana unos días antes, realmente fue una exposición del

---

<sup>34</sup> Véase Glenn (1993).

<sup>35</sup> Otra vez hay que subrayar que Sofía escribe dentro de un marco de ficción, es decir que aparentemente escribe lo que leemos. Aunque parezca obvio, es pertinente recordar que Sofía es un personaje ficticio y la es escritora Martín Gaité.

“arte” concebido por el anfitrión. Sofía no demuestra ningún entusiasmo por estos cuadros, que describe como “huevos fritos estrellados contra el lienzo” (NV: 31) y sugiere que su éxito en la venta se debe precisamente al poder de la moda, ya que “[e]n los tiempos que corren lo barato, no gusta nada, está desprestigiado por principio” (NV: 77). Ante la obra maestra del anfitrión exclama con sentido de humor: “¡cuántos huevos fritos desperdiciados!” (NV: 80).

El ambiente parece forzado y convulso: “[e]l buffet, (...) estaba instalado a la izquierda del inmenso living, y era lugar de frotación, como un abrevadero al que se acudía a repostar euforia.”(NV: 79) Al reconocer que Mariana probablemente no vaya a aparecer, Sofía se decide a observar mejor las cosas para poder describírselas con detalle en sus cuadernos. Es significativo que quiera describir a esa gente de la alta sociedad sin opinión propia. Y así se da un propósito con su presencia, que de otra forma se sentiría perdida en el lugar. Observa que la gente es como un rebaño de ovejas; les llama “los comparsas” (NV: 80,81). Incluso propone un brindis a “los comparsas”. Al fijarse tanto en ellos, ridiculizándolos, aplica la ironía y los vuelve inocuos. Es precisamente lo que reconoce: “en vez de decir: «Estoy como un pulpo en un garaje; ¿qué pinto yo aquí», te pones a mirar con atención y ya estás pintando más que nadie.” (NV: 80). La reaparición del título en este contexto subraya la significación del capítulo y del lugar: Sofía se encuentra despistada y fuera de lugar. Pero se da cuenta de que es realmente *esa gente* la que está despistada y fuera de lugar. Todo es apariencia, moda; son todos seguidores de lo que otros han señalado. Sofía *busca algo* (algo propio, algún sentido, algo personal o genuino) La fiesta sirve para describir el “environment” (su clase social y Madrid) por lo que lo “environs” (los invitados de la fiesta, “la multitud seguidora”), por usar las palabras de Miller (1995: 20), y a Sofía le hacen orientarse y darse cuenta de que no pertenece allí.

La sensación del histerismo en el ambiente se concreta en el caso de Daniela, una mujer que se presenta a Sofía. Aparentemente tienen algo en común: las dos rondan los cincuenta y están solas al iniciar la conversación. Pero Daniela encarna todo lo que Sofía no es, o por lo menos lo que no quiere ser. Está borracha, con la risa nerviosa y maquillada hasta la exageración (“desde que me dejó Fernando, me pinto como un coche. Pero luego, como siempre acabo llorando, se me corre el rimmel.” (NV: 81)). Está muy sola, busca compañía en cualquiera, como si esperase que alguien le saque de su miseria y soledad. También conoce a la doctora León, de la que es paciente, y constata cuánto la necesita: “no podía vivir sin ella” (NV: 84), pero por otro lado la odia. Se agarra a Sofía y le pide: “No me dejes sola (...) A mí ya no me

quiere nadie.” (NV: 85) Y el anfitrión, sin embargo, se limita a considerarle una tacha en su fiesta-cuadro perfecto al exclamar: “-Voy a ver quién la lleva. O si no que se acueste. Siempre el mismo número. Es una plasta.” (NV: 85)

Así pues, la fiesta sirve para señalar un ambiente somnífero con una mentalidad de seguidismo de la moda. El dinero es el denominador común y el hilo conductor en todas las cuestiones, tanto estética como artística y éticamente. El término “kilo” deja constancia de ello, ya que ha pasado a significar “un millón de pesetas”. Ya se *mide* todo por el kilo, hasta valores que se suponen que son inmensurables cuantitativamente. Sofía también se fija en el carácter poco práctico de la casa y con ello el carácter poco personal, estéril, tanto que se divierte observándola, porque para ella no tiene sentido. El local le parece un “hangar enorme” (NV: 81) y “la moda es que sobre mucho sitio por todas partes, alguna columna en medio, desnudez ambiental y vivir como en un garaje.” (NV: 81) La distribución de los muebles, por muy “first class” que sean, es ridícula:

todos los asientos que hay (...) están bastante lejos unos de otros y son muy bajos, de esos que como te sientes, te hundes sin remisión. Y las mesas (...) además de ser también muy bajas y estar, a su vez, lejos de los asientos, es que no sirven para apoyar nada (...) (NV: 83)

En fin, la descripción de la fiesta es apta para situar a Sofía en un ambiente social, que resulta ser su polo opuesto en todo lo que representa. No obstante, también es posible detectar una amenaza de la soledad en todo lo que le rodea. Hay que destacar los parecidos de Sofía con las “pobres Fefas y las pobres Danielas” (NV: 82) ya que son mujeres cincuentonas abandonadas por sus maridos ricos, que optan por una amante más joven. Más tarde se revela que la pelirroja de la fiesta es, precisamente, la amante de Eduardo.

Seguimos con los sitios como punto de referencia para la narración de Sofía. En el capítulo siete, “Conversación con Daría”, se da a entender que está en su dormitorio, otra vez *la alcoba matrimonial*. Es significativo, ya que en este capítulo sufre una crisis personal y experimenta problemas para orientarse tanto en el tiempo como en el espacio, y hasta se vuelven borrosos los límites entre la fantasía y lo real. Por un lado, NV elogia la fantasía, la literatura, el arte y el hecho de expresarse. Por otro lado, como anota Cruz-Cámara, “(...) este mundo de fantasía (...) adquiere asimismo un carácter negativo cuando se convierte en un medio de evasión y huida de una realidad que no gusta y da miedo enfrentar y cambiar.” (2008: 160) Aunque sabemos que Sofía se siente diferente y refrescada desde que ha vuelto a

ver a Mariana y vuelto a escribir, es en este capítulo que toca fondo. El lector no lo sabrá hasta más tarde, pero Sofía ya ha descubierto la infidelidad de su marido. El cuarto en este capítulo es importante metafóricamente: llega a lo más íntimo, al núcleo de su estado y existencia y a partir de ahora va a recordar episodios muy significativos del pasado.

Cruz-Cámara opina que Sofía se sumerge en el pasado como una “técnica de la avestruz” (2008: 172) para evitar la realidad fea. En su argumento se apoya entre otras cosas en un reproche de la hija Encarna: “esa obstinación por pedirle asilo al pasado” (NV: 299, Cruz-Cámara, 2008 162). Por un lado coincido con esta lectura, aunque por otro, también creo que es necesario para Sofía recordar el pasado para poder atar los cabos y enfrentarse con los problemas. Necesita la luz del pasado para aclarar aspectos del presente. Es distinto “pedir asilo” a la adolescencia idealizada, que es algo que puede haber hecho siempre, que indagar en episodios dolorosos que puedan iluminar la condición de su estado presente. Cuando se trata de examinar los recuerdos en busca de algo que fallara, o reconocer aspectos desagradables, entonces no creo que se trate de pedir asilo, sino de emprender un proceso de entendimiento. Este requerimiento de conciencia le podrá servir a la hora de responsabilizarse y adquirir dominio sobre su vida. En los siguientes capítulos hay que dividir la atención del espacio entre el del presente (el punto de narración) y el del pasado (perteneciente a un recuerdo, a la memoria).

El capítulo nueve, “Vueltas con el tiempo”, es en gran parte, una carta dirigida a Mariana (que no le mandará), aunque también es una auténtica mezcla de géneros y estilos, cosa que confiesa explícitamente al dirigirse a la amiga. Mayoritariamente Sofía reproduce una conversación que ha tenido con Soledad, una amiga de la hija, de nuevo en el *cuarto de Amelia*. Comentan las fotos que ven y hablan de recuerdos del pasado. Se dan a intuir las razones del distanciamiento entre las amigas Mariana y Sofía. Entre recuerdos puntuales de la infancia y la adolescencia, aparece Londres, que más que espacio propio (la ciudad no está descrita), se ha convertido en el significante de lo que allí pasó, su reencuentro con Guillermo. Hay más énfasis en el tiempo que en el espacio en este capítulo, cosa que cambia en el siguiente. En el undécimo se subraya la importancia del espacio, así que le daré un papel clave en la investigación que procede.

El título “De una habitación en otra”, es significativo como tal. Primero quiero destacar que Sofía deja permanentemente la alcoba conyugal para instalarse a escribir en el cuarto de Amelia y el capítulo trata la capacidad de asociación mediante los sitios –y las habitaciones



en particular. Hay un proceso análogo de cómo Sofía habita los cuartos de su casa y de cómo inicia un proceso de evocación y constancia de su identidad. Según Ribeiro de Menezes, Biruté Ciplaujsakité señala un proceso en que hay un “connection between particular spaces and self-understanding (...) understood as *concienciación*” (2011: 136) que ella aplica a las obras más tardías de Martín Gaité. No podría estar más de acuerdo. El “ir de una habitación en otra” es precisamente lo que hace Sofía en su proceso de concienciación. Y el texto subraya esta actividad al repetir el sentido del título. Reaparece en la primera frase del capítulo: “Pensar es ir saltando de una habitación en otra sin ilación aparente, estancias del presente y del pasado, algunas aún accesibles, otras cerradas para siempre o derruidas, (...)” (NV: 195) Y el énfasis vuelve en el siguiente párrafo: “Los recuerdos están repartidos por habitaciones que el pensamiento visita cuando se le antoja, (...)” (NV: 195) y se repite una tercera vez: “Pensar es ir saltando de una en otra, y a esta aventura si os veis embarcados en ella, no le pidáis razones cronológicas.” (NV: 195). Basándome en esto, es evidente que Sofía relaciona el espacio con una actividad cognitiva y que la lectura de las habitaciones se tiene que entender como tal. En cuanto a la concienciación, liga el espacio con la capacidad de evocación. La habitación sirve entre otras cosas como una metáfora mnemónica, es una vertiente que da cabida a un contenido a veces escondido hasta dar con él –por cualquier razón.

Una habitación delimita la perspectiva, lo que ves, lo que percibes y evocas en la familiaridad y lo conocido del espacio personal, y a la vez las paredes lo separan todo del mundo exterior. Es una imagen – una esencia – que sirve para dibujar figurativamente un infinito número de metáforas. A la vez, la casa con sus cuartos, tiene tanto significado personal, que guarda sustancia para imágenes poéticas y estudios de una personalidad, con su inconsciente incluido. No creo, como señala Ribeiro de Menezes, que exista *una* forma de leer el espacio en las novelas de Martín Gaité (deja entender que uno deba inclinarse a la una o la otra). No hay oposición entre un uso metafórico del espacio y otro uso fenomenológico de la imagen dentro de la misma novela. Y en mi opinión, en NV hay de todo. Hemos visto, por ejemplo, como el cuarto de baño puede constituir una metáfora de lo que representa el matrimonio de Sofía, la falsedad del marido y la tubería alude a la falta de fluidez en su comunicación.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Y también hay muchos otros ejemplos de la habitación como metáfora. Véase por ejemplo “la boca del lobo” o “una prisión con espejos” en los capítulos de Mariana.

Por otra parte, podemos apreciar otro tipo de metáfora en “la habitación” como la que trata Virginia Woolf (2008) en *A Room of One’s Own* y a la que también se alude en esta obra. Digamos que abarca una necesidad femenina (digo femenina ante todo porque es su punto, ya que la mujer tradicionalmente no ha tenido su “propia habitación”) de tener su propio espacio. La mujer necesita “una habitación propia” tanto para dedicarse a sí misma como para pensar y poder expresarse. “Habitación” en todo esto, significa por un lado “un tiempo ininterrumpido”: estar donde nada o nadie te obligue a otra tarea. Por otro lado significa tener un entorno físico adecuado –y separado de todo- para poder escribir. Woolf señala la necesidad del dinero para poder disponer de este espacio tanto físico como temporal, como medio de separación del mundo exterior. El espacio físico donde poder autorrealizarse, la parte literal del título de la obra, es también la condición de la actividad cognitiva de pensar (o/y escribir) algo *propio*. Sólo así puede llegar una a las profundidades de sus capacidades y de la personalidad. La habitación de Woolf es el desdoblamiento de las posibilidades del espacio físico para la mujer en su potencial –un “sitio” artístico, pensativo donde poder ser más plenamente y poder crecer personal- y artísticamente. Vemos, que esta idea es muy pertinente para las *protagonistas mujeres* de NV y su búsqueda de algo propio, fuera del marido o las obligaciones laborales<sup>37</sup>. (Woolf, 2008)

Todo esto –las distintas metáforas- no quita para que haya partes aptas para una lectura fenomenológica de las imágenes de las habitaciones. Antes de seguir, conviene recordar de Paul Ricoeur y Gaston Bachelard, sus ideas fenomenológicas, de la memoria y del espacio, respectivamente. Para Ricoeur, recordar *algo* es recordar algo *de sí mismo*. Por tanto, la memoria tiene mucho que ver con el proceso de la identidad; la percepción y la constitución del sí mismo. (2010: 19-20, 110-111) El recuerdo de lo que pasó, no es constante, sino que se forma en la luz del momento en que se recuerda. La situación del presente influye en la percepción del pasado, algo que encaja bien con nuestra idea principal de deconstrucción y la naturaleza de la obra, con las nubes como máximo exponente, es decir la fugacidad de todo. También es lo que expresan el collage y “los añicos de espejos” (NV: 9) que aparecen en el epígrafe. Cada pieza puede representar instantes del pasado, pero en la constante recuperación

---

<sup>37</sup> Skjøstad ha llamado su tesis de maestría precisamente esto: “Una habitación propia” que es un guiño paratextual con la obra de Woolf. El sentido de la habitación en su estudio, es más un espacio dentro de la literatura y la lengua. Skjøstad se refiere a los mecanismos del poder patriarcal inherentes en la propia lengua, y sugiere que Sofia y Mariana se buscan la una a la otra para poder expresarse y entenderse en una lengua (un medio, un espacio también) libre de estas convenciones. Crean un sistema propio de significados donde escapan el poder de la denominación convencional. Aquí podríamos haber elaborado con otras ideas feministas, pero desgraciadamente hay que limitar el trabajo y seguir dentro de los marcos del espacio, de nuestro enfoque.

de la memoria, el cuadro cambia constantemente. Además, Ricoeur problematiza exactamente qué es lo que se recupera del pasado mediante el acto de recordar –y qué no. La cuestión será, lo que no se recupera conscientemente, ¿cómo nos afecta? (Ricoeur, 2010: 13-23)

El pasado también puede echar luz a una situación actual, como veremos en la investigación que procede. ¿Y qué somos, si no una síntesis de lo que nos pasa y cómo nos afecta, conscientemente o no? Nuestra personalidad está en constante cambio. Hay un flujo de sentido cíclico, el pasado se entiende cada vez de forma distinta con el transcurso del tiempo y el momento presente influye en el acto de recordar. Y el presente se nos puede dibujar diferente por la evocación que realizamos en cada momento. La experiencia, de algo que pasó, influye en nuestras consideraciones del presente. Es tan complejo, y nunca llegaremos a comprenderlo *completamente*, porque no existe nada completo per se.

En cuanto a la memoria y la recuperación, hay imágenes que sirven para *imaginar* lo que no podemos concebir racionalmente. Para Bachelard “the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind.” (1994:6) Imaginar también es recordar<sup>38</sup>. En la imagen poética de la casa, el significado del pasado y del presente pueden acercarse y ofrecernos un sentido de quienes somos: “For a knowledge of intimacy, localization in the space of our intimacy is more urgent than determination of dates.” (Bachelard 1994: 9) Sofía está buscando un *sentido*, pero no se orienta en y el tiempo, como podemos apreciar en el capítulo anterior. Su espacio personal, sin embargo, se impone como categoría para tal tarea.

No cabe duda de que la casa tiene que ver con la intimidad, la familiaridad con los recovecos y que la memoria personal está anclada en las casas. La casa invita a la evocación, invita a la percepción y en última instancia al “daydreaming” en que insiste Bachelard (1994: xx, 6). Y las imágenes que pueden ofrecernos las casas, las habitaciones o los objetos pertenecientes, son en muchos sentidos más ricos que las metáforas. Establecen una continuidad, un horizonte entre el presente y el pasado mediante una seguridad ininteligible, mediante una resonancia poética:

Past, present and future give the house different dynamisms, which often interfere, at times opposing, at others, stimulating one another. In the life of a man, the house

---

<sup>38</sup> Esta idea es subyacente en el texto de Bachelard, y también la recordamos de la teoría de Miller, en la dialéctica de “create” y “reveal” (1995: 6).

thrusts aside contingencies, its councils of continuity are unceasing. Without it, man would be a dispersed being. (Bachelard, 1994: 6-7)

En mi opinión, se puede caracterizar la función de la casa en la literatura como un “collage” de la personalidad. Pero volvamos al repaso del espacio en los capítulos. En éste desde luego, se manifiesta el espacio de la casa y las habitaciones de muchas formas. Aparece un tópico recurrente, un leitmotiv: “la casa del mirador” (NV: 196), la casa ideal, como el sitio ideal, de nuevo asociado con las nubes. Sofía confiesa que desde que recibió la carta de Mariana “duerm[e] en la cama turca del cuarto de Amelia, (...)” (NV: 196). Constatamos: “[p]ues nada, he abandonado la alcoba conyugal, así como suena.” (NV: 197). Vemos que la forma coincide con el contenido: desde que Sofía se ha puesto a pensar -que según su propia definición es saltar de una habitación en otra- las cosas que descubre hacen que también salte de una habitación en otra, físicamente en cuanto su propia casa - o viceversa. Las habitaciones le ofrecen perspectivas nuevas, descubre objetos llenos de significados (“sin ninguna ilación aparente”) porque traen recuerdos, que luego le ayudan a situarse. Y conforme se vaya situando, conforme vaya reflexionando sobre el presente y el pasado y “integrate her self with herself” (Pratt en Cruz-Cámara, 2008: 156), se da cuenta que no pinta nada en el dormitorio matrimonial y luego tampoco en su casa. Es significativo que se mudase a esta casa poco después de casarse. Ha sido una forma equivalente a su personaje, pero ya no le representa. Se distancia de su matrimonio y empieza a indagar en su pasado en busca de “pruebas” o “señales” de algo propio suyo, es decir, algo que no le identifique con el matrimonio. Esto, veremos, es exactamente lo mismo que hace Vero en LV.

Al principio de la novela, Sofía describe el “cuarto derecha de Lagasca”, la residencia familiar de los padres de Sofía, de ella y de su hermano, que al morir el padre se dividiría para restaurar y vender la otra parte. La división vuelve a aparecer en la memoria de Sofía en el capítulo que estoy comentando. El cuarto de la izquierda le pertenecía al hermano y era donde se reunía con sus amigos, los “conspiradores” para sus actividades políticas. “Era el mayor de la casa, tenía un mirador de esquina y siempre estaba lleno de humo.” (NV: 203) Sabemos que Sofía desaprobaba la política y su discurso retórico, así como que los amigos del hermano le daban bastante igual. Incluso Eduardo, que luego se convertiría en su novio y marido, se le tenía que presentar cinco veces, porque ella no se fijaba en él, ni lo recordaba de una vez para otra. En otras palabras, no le atraía nada de lo que representa el cuarto del hermano, más bien lo contrario. Y aun así esta habitación

(...) suele meterse de forma tan intempestiva en mis cavilaciones y cruzarse dentro de mis sueños con tal pertinacia, que he llegado a considerarla incorporada anatómicamente a mí, como una especie de tumor benigno enquistado en un repliegue del cerebro y acerca de cuya naturaleza ningún cirujano, en caso de autopsia, sería capaz de emitir dictamen. (NV: 202-203)

Si no le importaba, ¿por qué esta insistencia del cuarto del hermano en su memoria? Veremos que tiene que ver con las asociaciones, que en un principio no tienen ilación aparente: “lo más raro es que mi subconsciente, en modalidad de sueños o fantasías diurnas, lo asocie con Guillermo, que nunca puso los pies en él, como tampoco en ningún otro de los de aquella casa.” (NV: 203) ¿Y por qué relaciona este cuarto con Guillermo?

Es curioso, cuánto se ha escrito de NV, pocos han tratado este capítulo en general, o las asociaciones al espacio en concreto. Skjøstad se refiere al “cuarto derecha de Lagasca” como un sitio seguro, feliz de la infancia de Sofía. Sugiere que las protagonistas reconstruyen una “habitación” analógica –o un refugio- en sus textos, donde pueden resistirse y oponerse a las estructuras del poder inherentes en la lengua y la literatura, argumento que apoya en las ideas de Barthes. (Skjøstad, 2002: 40-57) Por mucho que comparta la idea de la búsqueda de emancipación y refugio de las protagonistas, no veo por dónde se liga con el ejemplo concreto del cuarto derecha de Lagasca, título del capítulo de esta interpretación de Skjøstad. La alusión al sentido de la metáfora de Woolf es aparente, ¿pero por qué el cuarto de Lagasca? Tampoco comparto la asociación del piso en cuestión como un sitio seguro de la familia “feliz” en el pasado. (Skjøstad, 2001: 45). Llegaremos, al final de este repaso, a la relación conflictiva entre Sofía y su madre. De hecho, la madre demuestra un afán de controlarle a la hija, cosa que sugiere su alejamiento del hogar familiar. Para mí “su habitación propia” en el sentido de Woolf, es precisamente la que no puede encontrar ni en su casa actual, condicionada por el matrimonio, ni en su antigua, condicionada por la madre. Tendrá que buscar un espacio *suyo*, dónde no le interrumpa ni la gente, ni la presencia de recuerdos opresores inmanentes en los sitios. Es precisamente en las playas de Cádiz donde encuentra este refugio artístico y personal. Veremos cómo el significado común del sitio, (que hemos documentado en su significado histórico) constituye un lugar ideal para la autorrealización, que efectivamente puede entenderse como haber encontrado “una habitación propia” en el sentido de Woolf.

Volvamos a las asociaciones de los cuartos. Otra vez, los relaciona explícitamente con la memoria:

Tal vez la memoria – que podría no ser tan caprichosa como parece – haya elegido el cuarto de los conspiradores para esconder a Guillermo entre sus volutas de humo porque, en los meses anteriores a nuestro primer encuentro, aquella madriguera, separada de la mía por un simple tabique, era muchas veces mi único puente con el mundo exterior, frontera entre la historia y la fantasía, una especie de asidero cuando la marea de la irrealidad me anegaba demasiado. (NV: 203-204)

En sus evocaciones y asociaciones es como si Guillermo perteneciese a la panda de “conspiradores” en la que se encontraba Eduardo, y que se presentaban como indiferentes a Sofía. Y sin embargo ella encuentra refugio y consolación en *la casa de Guillermo*, donde ella nunca puso los pies (NV: 207)

Es una de las casas que más salen en mis sueños, tiene muchos pasillos circulares, un poco en cuesta, todas las habitaciones tienen dos niveles, separados por un escalón, y en el de arriba siempre estoy yo mirando. Reconozco la casa por pura intuición, como cuando de un determinado gabinete dices que te recuerda al de Madame Bovary, donde, como es natural, no ha entrado ninguno de los lectores de esta novela. (NV: 207)

Es una casa de connotaciones positivas, apta para soñar e imaginar. Y es que Guillermo no es una referencia equivalente en todos sus recuerdos. En el momento en que Sofía conoce a Guillermo, le da alas<sup>39</sup>. Lo que él le supone a Sofía en este momento dado de su vida, es una oportunidad de soñar, de “atreverse”, de ser ella misma la activa en tomar las riendas y enamorarse y “descubrir por [s]í misma” (NV:241). Al conocerlo, Sofía decide seguir sus propios deseos y actuar según ellos. Y esta forma de entregarse libremente a la vida y no actuar por o para nadie más, la asocia con él, también porque la vio *reflejada* en él y su *inconformismo*. Cuando conoce a Guillermo, también conoce a esta parte *libre* de sí misma y era, aunque durara poco, feliz<sup>40</sup>. Fue un amor libre entre iguales. Por otro lado, su relación no duró y será que en los recuerdos más tardíos de la misma, él ha llegado a significar otra cosa. Quizás la “demasiada ostentación” (NV: 173) de su actitud frente a ella le molestara antes, como también pasó después. Sea como fuere, Mariana describe el amor entre Guillermo y Sofía como “en contra del deseo de durar que es propio de cada ser.” (NV: 109)Y más sentido

---

<sup>39</sup> Es lo que yo extraigo de su primer encuentro, pero también son las propias palabras de Sofía sobre su situación al reencontrarse con él (NV: 173). No cabe duda de que Guillermo es el denominador común de sus experiencias de independencia en el pasado, primero de la madre y luego del marido.

<sup>40</sup> La libertad que le suponen los sentimientos por Guillermo se oponen al “enamoramiento” cursi de Eduardo, quien quiere poner de su parte lo que le falta de sentimientos a ella: “(...) siempre conviene que el hombre quiera más que la mujer. Yo te voy a querer por los dos.” (NV: 170) La sensación de libertad también discrepa con el Guillermo de más tarde. Exactamente cómo, no lo sabemos, más que lo contradictorio del amor en sí. Mariana alude a ello en su nota personal a Sofía

no hay que buscarle a la separación de Sofía y Guillermo. Mi punto es, que como con todo, el significado es cambiante y deslizador, y las asociaciones del Guillermo al iniciarse el amor no son las mismas que al acabar la relación. Por eso, distintas facetas de Guillermo se esconden en distintas “habitaciones” de su memoria.

Y relacionaremos la temporalidad de la memoria con la fenomenología. El momento de la evocación le añade sentido al recuerdo que sale a relucir. Bachelard insiste en las características de la casa para expresar o imaginar algo más íntimo y personal (1994). En la novela pone “saltar de habitación en habitación sin ilación aparente”. Todo está relacionado. Sofía se pone a pensar en Guillermo porque *en su momento* él hizo que ella viera otras posibilidades de la vida, le abrió los horizontes. Él le supuso libertad *en ese momento*. El hecho de conocerlo hizo que ella pensara en sí y en su vida de otra forma: se entregó a la vida. Con el tiempo, este momento de transformación en Sofía, no ha dejado de cobrar valor, de hecho, lo va buscando para reconectar con esto propio suyo. Pero Guillermo, el personaje, lo que representara él, lo ha desmitificado hace muchos años. Por esto lo relaciona con dos casas distintas. Aunque le abrió el mundo, en cierto sentido, no deja de ser, para la posterioridad, un amor que no duró. La memoria se le presenta a ella de esta forma. La casa adquiere la forma de la representación de la memoria.

En estas páginas también nos situamos en el Madrid de los años 50, que es cuando se desenlaza la historia del triángulo amoroso. La referencia a las calles: Lagasca, Sagasta, Hermosilla etc. contiene un “virtual mapping” (Miller, 1995: 4-6), es posible “reconstruir” el ambiente de esta época como marco de esta historia. Y así deja constancia a una memoria histórica a través de la literatura. A este respecto, podría ser interesante una lectura sintética de Miller y Ricoeur: por un lado la contribución literaria a la concepción de los sitios en un momento dado, y esta literatura como base de evocación, base de recuperar la memoria personal, en primera instancia, y la colectiva al final. La memoria se ancla en los sitios. Sin embargo, la descripción de Madrid de los años 50 no es tan detallada como para detenerse en ella. Hay aspectos espaciales más llamativos de esta novela como para pararse en “cada calle”.

En “El vestido rojo”, capítulo 13, Sofía recuerda el día que conoció a Guillermo, y el capítulo se sirve de recursos del género de cuento de hadas para parecerse a uno. En este capítulo el tiempo se convierte en espacio; aparece el pasado como un recuerdo, materializado en el espacio. Todo lo que pasó cuando conoció a Guillermo queda inscrito en su memoria, cifrado

en una sala de una casa ocupa en Pozuelo. El espacio es el marco de la historia, es lo que le permite recordar. Cuando ve a Guillermo, es como si el espacio se volviera “una foto” o la imagen congelada que le ayuda a Sofía a recordar lo pasado. Hasta entonces dice: “No me acuerdo de nada” (NV: 244). Pero contrasta con lo que sigue porque vemos que sí recuerda.

Sea como fuere, me llamó la atención lo detallista que se vuelve la narración en cuanto entra en la habitación donde conocerá a Guillermo. Las páginas 244-254, están, en gran medida descritas como una foto (o una alternación entre foto y película), sin mucho movimiento o acción, pero sí con un alto grado de detalle en la descripción del entorno. Dice: “¡Quién volviera a ese instante de tiempo detenido! Yo vuelvo muchas veces, (...) (NV: 245) Así justifica la memoria tan completa. Y sigue: “Y la escena siempre es igual. (...) Es una foto fija como la que, al principio de algunas películas, congela la imagen de los actores, mientras aparece a la derecha su nombre de verdad (...)” (NV: 245) Cada punto de focalización, cada vistazo, cada imagen impresa, sirven como ganchos donde colgar los sentimientos y pensamientos de entonces. Así se liga a la memoria.

El siguiente capítulo se llama “El trastero de Encarna” y aquí el poder asociativo del espacio también tiene que ver con la persona que habita (o habitaba) ese cuarto. El carácter de la hija Encarna se materializa en la presentación de los eventos, al ser el sitio de la narración y por consiguiente el sitio de la perspectiva. Como veremos, Encarna siempre ha animado a la madre a confiar en sí misma y su talento además de enfrentarse con las mentiras y liberarse del marido. El capítulo empieza así:

Hay un cuarto en la casa en el que nunca se ha hecho reforma deliberada de ningún tipo, aunque haya ido cambiando de fisionomía y de nombre a tenor de las circunstancias que nos han transformado insensiblemente a nosotros también. Ahora se llama “el trastero de Encarna”. (NV: 276)

Aquí hemos llegado a la base original de la casa, *donde nunca se ha hecho reforma*. Lo mismo vemos con Pátzcuaro en LV: es en el sitio inmóvil, en algo genuino y no cambiado, donde se puede reconectar con un pasado significativo. Es al “origen” donde se dirigen las protagonistas en busca de alguna parte de sí misma que perdieron o de la que se separaron u olvidaron. Hemos visto cómo la casa de Sofía se parece metafóricamente a su organismo. Toda la casa, la ha cambiado el marido, menos este “trastero”, que es lo único que queda de la base auténtica. De igual forma, ha intentado cambiar a su esposa, convertirla en algo que no



es y nunca había sido. Esto quedará patente en el recuerdo que evoca en este capítulo.<sup>41</sup> Pero ya no se queda en la alcoba conyugal, no se identifica ya con su matrimonio. Sigue con su “concienciación”, el proceso de búsqueda de otra identidad, algo propio suyo.

Según Lindström Leo, el proceso de Sofía es una indagación existencialista (2009). Lindström Leo se apoya en Ricoeur cuando hace hincapié en la distinción entre el *ipse* y el *idem*, es decir diferentes aspectos de la identidad personal. El ipse viene a ser la identidad que coincide con la perspectiva o la voz a la hora de narrar, es decir un rasgo cambiante de la identidad. El idem, en cambio, es la identidad de carácter más permanente (por ejemplo-comentario mío: lo que hace que la niña de las trenzas sea la misma que la cincuentona que experimenta problemas matrimoniales) (Lindström Leo, 2009: 89-91, Ricoeur, 2010: 110-111). Lindström Leo investiga el proceso del ipse de Sofía en términos existenciales. A mí, el desarrollo o cambio progresivo de la identidad de Sofía (de su ipse, si seguimos la terminología) me sirve para subrayar un aspecto de cambio del *sitio desde dónde narra*, o viceversa.

Hemos visto que la novela empieza con Sofía dándose cuenta de su lamentable situación desde la perspectiva del cuarto de baño y la alcoba matrimonial. Deambula por la casa, y está más a gusto en otras habitaciones. Vemos como inicia “ejercicios de collage”, procesos cognitivos de memoria y reflexión, diálogos y escrituras (cartas y cuadernos) en el *cuarto de Amelia*. Es como si la implícita presencia de la hija en el cuarto le ayudara a iniciar este proceso de cambio. El proceso se va acelerando (en gran parte debido a la dinámica de la narración, el cambio de voz entre las dos mujeres), e intuimos que Sofía llegará a un punto decisivo, cierto clímax. Está escalando en su proceso de búsqueda, va pasando de habitación en habitación y nos encontramos con un capítulo que se llama “El trastero de Encarna”. No es ninguna casualidad, aunque lo parezca. Aquí descubrirá otra pieza clave para el puzzle, encontrará otra parte de sí misma, olvidada en un cajón.

---

<sup>41</sup> Por ejemplo dice “(...) me sentí obligada a echar una mano a Desi y a hacerle un poco de caso (...)” (NV: 293) después de que le haya reñido el marido. También hay constantes expectativas y reproches del marido, como: “-Creí que ibas a dar una opinión más original –dijo Eduardo. Eso ya los sabemos, mujer” en el contexto de obras y reformas que a Sofía no le importan nada. En mi opinión, Eduardo quiere una esposa para poder apoyarse él en ella, *un ser agradable* que le facilite la vida. La mujer perfecta para él, es una en que se pueda reflejar él. Su tipo ideal se encuentra, por un lado, en la antigua escuela, representada por la Sección femenina de la Falange, véase la función de la madre de Sofía en el capítulo XVII. Por otro lado, la mujer ideal de Eduardo es la “nueva mujer de España”, es decir la que sepa valorar las cosas por “kilos” y “cotización”, véase el análisis Oropesa (1995:58-66)

Y así, establecida poco a poco una convivencia intrincada entre lo que había y lo que va llegando, ese cuarto, que da al patio y se llamó sucesivamente “el cuartito azul” y “el buco”, ha ido adquiriendo como trastero, más aún que cuando Encarna lo ocupaba, la peculiar mezcla de disponibilidad, penumbra y desorden propia del carácter de su inquilina. Toda la estancia es una madriguera provisional, presidida por el “de momento”, y conserva esa incondicionalidad que caracteriza a las almas generosas para albergar emergencias, cuitas, secretos y peregrinos de cualquier raza o procedencia. Algo tan difícil de definir como un olor, pero también igual de inconfundible.

Y cuando una cosa se da por irremisiblemente perdida, más tarde o más temprano, aunque nadie se acuerde de haberla llevado allí, es casi seguro que acabará apareciendo en el trastero de Encarna. Por regla general, no cuando se busca, ese día no. (NV: 276-277)

Primero, lo que quiero comentar, es el carácter de Encarna. La palabra clave sobre ella – que se transmita a través de la habitación – es la *incondicionalidad*. Quedará patente en los recuerdos de la madre: la actitud reacia de Encarna a lo que le mandaba hacer su padre, su estupor a por qué la madre no simplemente podía hacer lo que le gustaba, lo que quería. Segundo, aquí reaparece el leitmotiv de la “liebre en el erial”, primero así implícitamente en la cita, pero luego vuelve a mencionarlo explícitamente en este contexto más abajo (NV: 277). El cuarto de Encarna es donde se guardan los recuerdos, figurativamente hablando. Pero también tiene un aspecto físico. En el cuarto de Encarna, en su *trastero*, se puede dar con cualquier objeto del pasado, y estos objetos están llenos de un significado personal, es decir de recuerdos. Por eso le da miedo a Sofía entrar: porque significa poder toparse con un recuerdo doloroso o revelador. Le da miedo seguir por el camino donde va redescubriéndose, porque implica tener que reconocer que su vida es una farsa, que no le vale la pena. Implica que tenga que volverse activa y tomar medidas para mejorar su situación, y no es algo que suela hacer. Es curiosamente pasiva<sup>42</sup> y esquivo los conflictos (al contrario de Mariana, algo que comentaremos sobre ella más adelante). El hecho de entrar en el cuarto de Encarna y dejarse llevar, le supone un esfuerzo enorme: “Desafía el vértigo. (...) ¿Que toca entrar en el trastero de Encarna? Pues vamos allá. Luego, seguramente, entenderás para qué entrabas.” (NV: 278).

Y lo que encuentra en el cuarto, es un recuerdo que, efectivamente, confirma que lleva viviendo una vida basada en mentiras, en el autoengaño. No es feliz en su matrimonio y tampoco lo fue en el pasado. Como he comentado antes, la composición de los capítulos de Sofía se dividen a menudo entre un presente relativo y algún recuerdo del pasado y por tanto,

---

<sup>42</sup> Lindström Leo comenta que Sofía parece haber acabado donde está (por ejemplo como novia o esposa) como un “resultado de casualidades” más que por su papel activo. (2009: 92,93)

hay dos espacios distintos que comentar. Hemos visto la importancia de los cuartos de la casa, y en este capítulo también nos lleva al recuerdo de un verano en Suances, un recuerdo que revela un matrimonio infeliz y frío, reflejado en un “jardín muy triste, ensombrecido” (NV: 287) donde madre e hija (Encarna) no encuentran su sitio. Las habitaciones de la casa (...) resultaban frías y oscuras, porque aquella fachada estaba orientada al norte y cubierta por una hiedra tan espesa que tapaba en parte las ventanas, con la consiguiente merma de luz.” (NV: 280) Fuera está lloviendo: “Se oían gruesas gotas rebotando en la grava del jardín y el silbido imponente de aquel viento repentino agitando las ramas de los árboles.” (NV: 281) Además, empieza a tronar. Es un guiño intertextual a la novela victoriana, como por ejemplo *Cumbres borrascosas*, que se menciona varias veces en la novela. El “paisaje” es (entre comillas porque también es el paisaje de su alma) oscuro y tenebroso. Es en esta noche que intenta salvar algo de su existencia, porque intenta tomar alguna medida, sin lograrlo: “Solía callarme siempre, y sigo con esa mala costumbre.” (NV: 282). Es decir: el recuerdo que sale a relucir en el “trastero de Encarna” es de cuando descubrió que su matrimonio realmente iba mal y todo se volvía muy difícil. Es el recuerdo de una depresión, y el espacio, en este sentido – oscuro y tormentoso-, es metafórico.

El jardín tan triste también tiene otra función. La hija, Encarna, se inventa historias, y confiesa a la madre que son productos del propio lugar: “Puso una voz de confidencia, (...) aunque estábamos las dos solas. Precisamente en el jardín.” (NV: 287) En mi opinión es el aburrimiento que experimenta en el sitio él que le influye a la niña y le provoca la creatividad: “-Hay unos hombres pequeños que se posan en las copas de los árboles. (...) Nadie los ve (...) Ellos son los que cuentan las historias”. (NV: 288). Leámoslo como un recordatorio de la importancia del lugar en el proceso creativo. Es el sitio en sí: el aburrimiento, el toque triste y gótico del jardín, lo que estimula a la hija a indagar en su propia fantasía. Encarna (la hija) *encarna* también calidades y rasgos de la madre. Las dos parecen tener dificultades de distinguir siempre entre fantasía y realidad. Las dos tienen un don especial para escribir e inventar historias. Y precisamente en este espacio tan sombrío, aburrido, se encuentran las dos en el espacio figurado de la literatura y los cuentos. Pasan el verano contándose historias. Y a través de éstas Sofía, aguanta su existencia, huye a su infancia y disfruta la complicidad con su hija.

Aparece otro espacio ideal, un refugio para el futuro, y un presagio en la novela: “Una casa pequeña, con balcones, y delante el mar” (NV: 296) que Encarna se imagina para llevarle a la

madre a vivir consigo. Y no tendría que hacer más que contar cuentos. Es un acto de rescate, un sitio ideal que la hija le inventa para ofrecerle refugio de su existencia miserable. Pero también es un presagio del final de la novela, cuando Sofia por fin está en frente del mar y de verdad puede contemplar la posibilidad de vivir de sus cuentos, aunque antes tendrá que volver a pedirle refugio a la hija.

Se despierta del recuerdo en el que le había envuelto el cuarto y la foto que allí encontró, y ya, por fin tiene el valor para enfrentarse con la infidelidad del marido (ya el colmo del matrimonio fallido). Acto seguido, siente una necesidad urgente de ver a Encarna y hablar con ella: “Tengo que hablar con ella, pedirle que me sacuda, que me eche en cara mi cobardía, que vuelva a servirme de capitán. Necesito hacerme a la mar de las mudanzas, embarcarme “desnuda de equipaje” hacia puertos desconocidos.”<sup>43</sup> (NV: 299) Este es un momento decisivo para Sofia. Es una epifanía en el sentido de que entiende que necesita tomar las riendas de su propia vida, hacer algo ella misma para cambiar la situación. Intuimos ahora que está dispuesta a hacerle caso a la hija y enfrentarse con sus problemas - que vienen a ser su matrimonio. A partir de ahora saldrá de la casa, de esta casa, donde ha sido la esposa de su marido, donde se ha ocupado de las mudanzas, y los papeles y las reformas –todo de forma impasible. Se echará a la calle, irá al “refu”, a ver a la hija, y al final pondrá rumbo al sur – a recuperar otra relación que sí le importa: la de Mariana León y todos los temas que tienen pendientes por hablar.

Y este cambio de actitud se ha producido en “el trastero de Encarna”. No es ninguna coincidencia. Al pensar que tiene que hablar con Encarna “miraba alrededor”, y piensa en “su antigua habitación, hoy convertida en trastero, y hasta en el olor del recinto me llegaban efluvios de su presencia fugitiva e indescifrable. Palpaba recodos, estantes y escondrijos, como quien juega a la gallina ciega (...)” (NV: 299) Su proceso de orientación es análoga a la de *orientarse* en su vida. Y la huella de la hija le guía. Es significativo que cuando aparece el marido, describe agresivamente la misma habitación: “-Oye, y da una luz mejor. Con esa bombilla desnuda colgando del techo y ahí agachada, pareces un fantasma. Me horroriza este cuarto, te lo he dicho mil veces.” (NV: 302) Son dos polos opuestos. Para enfatizar si cabe, aún más, las diferencias entre marido y mujer y la mentira de su institución, Sofia encuentra un cuento de Encarna de adolescente. Es otro objeto que le brinda “el trastero”. Se llama

---

<sup>43</sup> Aparece entre comillas la alusión al poema “Retrato” de Antonio Machado.

“Exilio sin retorno”. Describe un joven, testigo del autoengaño de sus padres, que elige enfrentarse a la mentira y seguir la verdad, aunque sea a costa de todo lo demás. “La necesidad de ver a Encarna inmediatamente coincidía con el deseo fogoso y repentino de escapar de casa, (...)” (NV: 304). Y el clímax de la novela, se produce cuando oye por casualidad al marido hablando con la amante, y el capítulo termina con: “Abandoné la cocina, enfilé el pasillo, y me largué a la calle.” (NV: 307) Ha estado confinada en su casa. Pero se ha servido de los recuerdos y los caracteres implícitamente presentes de sus hijas en los cuartos, para orientarse en un labirinto, ponerse a escribir y poder liberarse de las cadenas que le unían a su casa y su matrimonio.

El siguiente capítulo (y también el último antes del epílogo) se llama “Persistencia de la memoria” y se desarrolla en el “refu”. Lo importante de este sitio, es que era el hogar de la infancia de Sofía. Ahora viven allí sus hijos, y ella se presenta allí en mitad de la noche, buscando hablar con Encarna, de hecho buscando un refugio en el propio sentido de la palabra. Y esto es lo que encuentra: un refugio, aunque no sólo literal, sino también figurativo. Todo se aúna en este *sitio* por fin, independientemente del tiempo. Parece algo cíclico: El “refu” fue el hogar de Sofía de joven: una casa que nada tiene que ver con su matrimonio. Pero también fue el hogar de la madre, y ahora lo es de la hija. Tiene que reconciliarse con la madre, para que este sitio pueda volver a darle refugio, para que le vuelva a cobijar. Y en este sentido, el título del capítulo es significativo: “Persistencia de la memoria”. Es un punto paratextual con el cuadro de Dalí con el mismo título. Además, dentro del capítulo se hará una referencia explícita al cuadro: el de los relojes derretidos que la madre de Sofía descubre en la pared. Este concepto de “los relojes derretidos” significa una ruptura con la forma convencional de *medir* el tiempo. El tiempo, como algo lineal, mensurable, se hace escurridizo, inmaterial. Con esto, el sitio, sin el presente –sin la dimensión lineal del tiempo –materializa lo que allí ha pasado, el significado del sitio. Para mí, es un ejemplo concreto de que el espacio se superpone a la categoría del tiempo. También es un recordatorio de nuestra postura deconstruccionista frente a esta obra: los relojes derretidos nos recuerdan, como las nubes, que nada es constante. Con el paso del tiempo, todo cambia algo, el tiempo “derrete” el significado de lo que recordamos.

El comienzo del capítulo es muy vago: ¿Quién está narrando? ¿Qué voz nos habla desde dónde? El primer párrafo es difícil de categorizar. Una voz cuenta que se ha despertado con “una sed rabiosa” (NV: 344), pero resulta que no es de la cama, sino de una barca:

(...) estoy empapada y tiritito de frío al llegar a esta orilla confusa. Nadaba con la cabeza dentro del agua, pero oía el «chop chop» del largo remo que entraba y salía acompasadamente impulsando la barca, alejándola de mí, una barca sólida y cuadrada con su remero de pie en la proa, hierático, vestido de oscuro, y las ropas toscas a modo de sayal. No me ha oído escapar o ha fingido que no se daba cuenta. (NV: 344)

Es un espacio onírico, poéticamente descrito. El ritmo suave del “chop chop” nos aleja del tiempo y de la historia que hemos seguido como lectores. ¿Quién es el “remero” de la proa? El que la lleva, que es dueño de su destino, aparece como una figura enigmática, atemporal. Puede recordar a la muerte, por la barca o por la ropa, o al mismo hombre “de negro” como una ficha intertextual con *El cuarto de atrás* de la propia Martín Gaité. Ciertamente constituye una ruptura con la narración anterior. Pero en el párrafo siguiente, se va acercando a la continuidad con la historia de los capítulos precedentes: “Palpo las paredes, avanzo con cautela y me tropiezo con una superficie vagamente familiar (...)” (NV: 344) Evidentemente ya no está en la barca, y el siguiente “No encuentro el interruptor de la luz, no lo hay, ¡qué raro!” (NV: 345) rompe con la atmósfera enigmática, atemporal. Está en una casa con electricidad. De lo onírico, vago, la situación se está volviendo muy concreta. Alguien se está orientando a tientas en una casa que parece familiar, pero que está cambiada. Y poco a poco nos damos cuenta de que es la madre de Sofía a quien corresponde la voz y la perspectiva. Aunque sabemos que ya se murió. ¿Cómo es posible?

Aquí convendría un pequeño recordatorio de las ideas de Bachelard (1994) de la imagen de la casa por lo *vivido* en sus recovecos, y precisamente en ello está el potencial de soñar, imaginar. “Las distancias coinciden con la geografía de tanteo aproximativo que se va dibujando en mi interior, como un mapa de rectificaciones superpuestas.” (NV: 345) Coincide con la forma de redescubrir el “refu” para Sofía. Descubriremos que Sofía se desdobla en su madre: “Me he estado paseando por el pasillo como si fuera ella, me he desdoblado en ella (...)” (NV: 381) Cruz-Cámara sugiere que esto pasa “aparentemente provocado por el consumo de hachís” (2008: 74) y que Sofía se desdobla en su madre para reconciliarse con ella. (2008:74, 157) Dice que: “El reencuentro conciliatorio de Sofía cierra el ciclo de salvación entre madre e hija (...)” (Cruz-Cámara, 2008: 74). Hay aquí algo *cíclico* que se une en el “refu”, es decir, el denominador es el sitio. Cruz-Cámara lleva a cabo su estudio de la relación madre-hija con el fin de iluminar el papel eminente y paradójico del psicoanálisis en la novela. (2008: 62-75) Concluye, al primer respecto con que “[l]a hija, entonces, se reúne

con su madre para rechazarla como modelo, pero ahora lleva a cabo este rechazo desde el cariño y la comprensión en vez del resentimiento (...)” (Cruz-Cámara, 2008: 74)

Está claro que el primer paso de Sofía fuera de su casa, es el primer paso de un viaje hacia la consolidación de su personalidad propia, liberada de la influencia del marido, su mundo y sus expectativas. El primer paso es buscar refugio (coincide con el nombre que ha adquirido la casa “el refu”), indagar en su propia historia, echar raíces para estar en paz consigo misma. Y esto incluye reconciliarse con la madre y la hija. Es un refuerzo de su propia identidad, su “ipse” (si usamos esta terminología). Es una confirmación de sí misma, una consolidación de su aspecto familiar, pero también femenino. En lo que une a estas tres mujeres, los lazos familiares y femeninos, ella encuentra la fuerza que necesita para arrancarse desde la situación actual. Encuentra el sentido, la persistencia del sí (a través de la “persistencia de la memoria”), para poder ir en busca de la unión con Mariana León, una unión que presupone que ahora es ella misma. Este crecimiento personal y nuevamente adquirido autocontrol se manifiesta en su posición superior en el encuentro con Raimundo. Al final es a través de las conversaciones con Sofía que Raimundo –el “príncipe” de la novela rosa de Mariana- queda ridiculizado y desenmascarado. Demasiado casual para ser fortuito, se encuentran también en el refu, sitio donde no gobierna el poder patriarcal, sino que es un refugio para las mujeres. Esto desencadena otro ciclo: Raimundo le pide consuelo a Sofía, quien irá a ofrecérselo a Mariana –que al principio de todo lo buscó en él. Raimundo, sin embargo, revela su propia insuficiencia, su carácter parásito, mientras las mujeres podrán (una vez se han encontrado del todo) servirse la una de la otra.

El espacio, la casa en sí, tiene un papel crucial a la hora de dejar que Sofía asuma esta parte de su identidad, antes conflictiva, pero ahora reconciliadora. Otra vez es cuestión de la presencia humana en los recovecos, como en todas las habitaciones de SU casa, donde las hijas le guían y ayudan a pensar. El desdoblamiento en su madre, se puede realizar gracias a la aptitud de la casa para poder soñar con ella, una aptitud fenomenológica. En este estado de renovada perspicacia, se cierra la narración de Sofía, y el epílogo la ve desde fuera ya reunida con Mariana en una playa de Cádiz. Pero antes de comentar ese sitio, y el enlace final, vamos a ver el proceso de Mariana y su viaje –figurado y literal- para llegar allí.

## 5.2 El espacio en los capítulos de Mariana

Hemos estudiado el inicio de la novela y el énfasis en los sitios. Sin embargo, el inicio del segundo capítulo también es significativo a este respecto, ya que es la introducción de otra historia con otra perspectiva y otra voz: las de Mariana León. Aquí también hay un énfasis especial en el espacio. El título del capítulo: “La boca del lobo” se refiere a su consulta, sitio desde donde supuestamente está narrando el capítulo, en forma de carta. La carta, destinada a Sofía, lleva fecha y referencia al sitio: *Madrid* (ciudad que constituirá el contrapunto a Cádiz). Además, abre con una referencia a un “ritual a que siempre [se atenían]” (NV: 20) que es describir detalladamente el sitio desde donde escriben. Mariana describe su entorno, la luz, el reloj, su situación: está bebiendo champán y celebrando la noche de mayo a la salud de su amiga de la juventud. Le explica:

Consulta en plano. Verás que estoy sentada contra la pared del fondo, en el espacio más recogido, porque no tiene puerta. La tenía pero la tapié. Del pasillo se entra directamente a la parte del mirador, que llamo para mis adentros “la boca del lobo”. O sea, que ese espacio, por bonito que te lo pinte, me angustia un poco, para qué te lo voy a negar, a veces casi como una película de miedo. Es donde paso consulta, y en su día le di muchas vueltas a la manera de decorarlo, tenía que ser acogedor y relajante. Por los resultados, creo que acerté. Los pacientes, si no se encuentran a gusto, no cuentan nada. Así que procuro que no noten que a mí me angustia. (NV: 22)

Aquí quiero comentar varias cosas en relación con el uso metafórico del espacio. Primero: ¿qué quiere decir “la boca del lobo”? Señalemos lo evidente: estar en la boca del lobo, significa haberse arriesgado, estar en límite; en el punto anterior a que te devore el lobo, un poco como estar al borde de un precipicio. Ha pasado a ser una frase hecha. Significa angustia, miedo, terror, incomodidad, haberte puesto en una situación de la que difícilmente puedes salir, una situación amenazadora. También anotemos la referencia al cuento de hadas *Caperucita Roja*, muy característica en la obra de Gaité<sup>44</sup> ¿Por qué Mariana le llama así a su consulta? Hay que subrayar que son sus pacientes los que se “arriesgan” a las preguntas de la doctora en la consulta. Ellos se desafían a sí mismos al someterse al interrogatorio personal de la doctora, en otras palabras son ellos los que se meten en “la boca del lobo”, de esta forma el

---

<sup>44</sup> Por ejemplo hay una referencia paratextual en su novela *Caperucita en Manhattan*, o incluso varios ejemplos intertextuales en la misma *Nubosidad variable*: ya hemos mencionado diferentes recursos y referencias en el capítulo XIII “el vestido rojo”, donde es Sofía que se viste de rojo (como Caperucita) para explorar lo desconocido y de cierta forma peligroso: el primer amor. En este contexto también conviene mencionar la alusión, se alude al lobo de Caperucita con la forma de referirse a los hombres (la mayoría, en todo caso) de la vida de Mariana, y a Guillermo en especial: ya que tienen “cara de lobo”.



mote tendría sentido. Y aún así es Mariana la que está angustiada. Su estado mental puede deberse a varios motivos: el hecho de que el trabajo le esté consumiendo, que su vida se haya convertido en escuchar los problemas, las penas y las angustias de los demás. Y esta angustia, de la cual se encuentra en el medio, le está a punto de devorar, a punto de acabar con ella. ¿O es el sabor angustioso del autoengaño de su vida, del que se está dando cuenta? Me refiero a que su identidad esté tan ligada a su profesión de psiquiatra cuando realmente siente “desprecio por el psicoanálisis” (Cruz-Cámara, 2008: 64), comprobado por varias declaraciones en que admite estar “engañando” a sus pacientes y “robándoles su tiempo y su dinero” (NV: 184) En todo caso, el nombre que le ha dado a la consulta; “la boca del lobo” es la encarnación de su angustia, la sumisión de su personalidad a su trabajo.

La posición física de Mariana en la consulta, *desde donde escribe*, es decir *desde un rincón*, da pie a interpretar que también está arrinconada en su vida. Esta forma metafórica de extender la significación del espacio, también la hemos visto en la posición inicial de Sofía, y sugiere que las dos comparten mucho más que un pasado. El caso es que su situación actual es similar. Vemos que las dos están en un lugar encerrado, aparentemente sin salida, un sitio sin “ventilar”. Las tuberías de Sofía están obstruidas, la comunicación no fluye y necesita *comunicar* fuera de la cárcel de su matrimonio. Mariana ha tapiado la puerta, su entrada al mundo real. Está literalmente arrinconada, y ella misma se ha impedido salir desde donde se encuentra. Se ha obligado a mantenerse en el sitio en el que está, metafóricamente hablando no se permite ser otra cosa que psiquiatra. Y la gente a la que ve son sus pacientes, que entran siempre en *su* mundo, a *sus* dominios. Se ha obligado a no tener ninguna puerta, ninguna pausa o despiste de su trabajo, que es lo único de lo que se ocupa. Se ha encerrado, está sola, viviendo y trabajando en el mismo sitio, que ni siquiera le gusta.

Observemos en la cita inicial, un presagio de que su oficio es la imagen que quiere dar al público, una imagen de control fingido mediante la máscara que le proporciona la doctora León. La consulta (y con ella el psicoanálisis) es una apariencia, es decoración. Como “El Escorial”, ha *quedado bonito*, ¿y qué? Es paradójico, su único objetivo es hacer sentir cómodos a sus pacientes, pero ella misma está angustiada. Es realmente ridículo, se ha encerrado a la apariencia y la persuasión. Se ha obligado a sí misma a mantenerse en el mismo espacio que le provoca angustia, y que está basado en una mentira. ¡Es hora de que abra esa puerta y salga a ver el mundo de nuevo! Y lo hará. Igual que Sofía, experimentará un momento de crisis existencial (aunque de otras características que la amiga, véase Lindström

Leo, 2009: 92-98) y pondrá en marcha un proceso de autoconocimiento y autoliberación. Mi punto, por ahora, es que el espacio en este sentido es metafórico. Es una forma ideal para expresar, o *enfatizar*, el contenido, el núcleo temático de esta novela.

El capítulo realmente está dividido en tres partes de una carta. En la primera, se sitúa, es decir presenta su estado actual, y sigue las reglas de su juego para establecer el contacto con Sofía. Es un comienzo alegre e ilusionado. Sin embargo, hay un proceso en esta primera carta. Se ve que Mariana se emborracha, y acaba sacando el tema que les separó, reprochándole a Sofía su manera de tratar el asunto con Guillermo. Y corre la cortina: literalmente intenta separarse de “la boca del lobo”, su consulta, su oficio y su autoengaño. La habitación dividida por la cortina del terciopelo es una imagen significativa de su personalidad dividida, que va a reaparecer en varias ocasiones en la novela.<sup>45</sup>

Su casa-consulta es característica de esta división de personalidad. Corre la cortina porque, como dice: “me vengo encontrando incómoda, notando que me estoy metiendo por donde no quería, precisamente en la boca del lobo. Se ha ensombrecido un preludio, limpio y gozoso (...)” (NV: 27) Incluso en la carta personal saca a relucir sus métodos psicoanalíticos y su naturaleza cuestionadora y conflictiva, que es lo que hace en “la boca del lobo”. Es incapaz de simplemente disfrutar el feliz reencuentro con la amiga y la carta que le escribe. Es incapaz de no buscar el conflicto y se arrepiente de la “[m]aldita deformación profesional” (NV: 28) Pide perdón, pero el tono ha cambiado en esta primera carta. Acaba dando las mismas referencias: “La misma habitación (...), pero con la cortina corrida. Librerías hasta el techo con escalerita adosada para llegar a los estantes de arriba. Marca de taponazo en el centro del techo” (NV: 28) Con estas referencias al espacio sitúa al lector, y no sólo físicamente. La habitación, su consulta o “la boca del lobo” también le ubica metafóricamente. La cortina corrida sugiere que su personalidad está dividida entre la doctora León y Mariana a secas. Es decir, su personalidad oficial es adquirida, es una careta, y por otro lado se esconde allí la que realmente *es*, su personalidad privada. Las estanterías y los libros indican un ambiente intelectual, profesional, y sin embargo hay un “taponazo” en el centro del techo. Mariana se encierra con los libros y no se permite ascender. En mi opinión (y teniendo muy en cuenta el

---

<sup>45</sup> Queda patente en la sala de espejos que veremos en Puerto Real, como sujeto y objeto ante los espejos; la que viene reflejada y la que mira. También constituye una división personal su forma de autoconversar con la doctora Jekyll (o doctora Jekyll León (NV: 315)) y la otra, Mariana a secas (o como puntualiza Torre Fica: “Mariana *mujer*” (2001)). Hace referencia a la división personal grotesca de Doctor Jekyll y Mr. Hyde, y sugiere una temática de la doctora, la científica, que se ha entregado tanto a su materia académica, que se pierde allí y controla los aspectos humanos de su propia personalidad. El autocontrol acaba siendo un autoengaño.

propio título de la novela), los libros podrían llevarle “hasta las nubes”, la fantasía y la literatura le podrían dar alas y abrirle el horizonte. La literatura ayuda a imaginar y soñar. Al final de la novela sabremos que es su verdadero sueño: poder entregarse a escribir *libremente*. Sin embargo ha tapado el horizonte, esta dimensión de los libros. Y no es literatura por definición lo que ocupa estos estantes, sino que serán textos psicoanalíticos, métodos y guías, libros que le atan los pies, por sus normas y procedimientos. Su vida profesional le obliga a tantas cosas, tantas actitudes y apariencias, que no hay *espacio* para sonar.

La siguiente parte de la carta, es del día siguiente e intenta retomar el tono ilusionado del principio, casi elogiando a Sofía y sus capacidades, la alegría de haberla vuelto a ver y las ganas que tiene para sus futuros textos o cartas. Una segunda lectura revela que está depositando sus propias ilusiones de ser capaz de escribir (o permitirse escribir) en las declaraciones admirativas a la amiga. Queda interrumpida por una llamada telefónica, y como siempre los deberes formales superan el rango de sus quehaceres personales. Sigue con la tercera parte desde el hospital donde está esperando a su paciente y amante, Raimundo, que va a ser el hilo conductor de su próximo traslado.

Si comparamos el estado de Sofía y Mariana desde el principio, vemos que sus respectivas situaciones se parecen en que las dos están solas, al borde de una crisis personal, están a punto de tocar fondo y empezar a indagar en su personalidad. Las dos mujeres se complementan, incluso en sus problemas. El oficio de Mariana es sacar el conflicto a relucir, llegar al conflicto (se nota enseguida en su primera carta) aunque no sea lo que realmente quiere. Sofía sin embargo, esquivo los conflictos por todos los medios posibles. Lo que sugiere la simetría del relato es que se complementan la una a la otra, y que pueden llegar a necesitarse mutuamente para animarse a desarrollarse y atreverse a vivir más plenamente.

El título del capítulo IV, igual que el del segundo, se refiere al sitio de la narración de Mariana, es decir *desde donde escribe* o donde se encuentra en ese momento. Se llama “Camino del sur” que también es la ficha que encabeza esta nueva carta a Sofía. Sigue las reglas del juego e inicia la carta, describiéndole el compartimento del coche-cama y las imágenes que van pasando al otro lado de la ventanilla. En el tren van pasando el tiempo y el espacio, nada queda fijo. Es como estar en un vacío, y allí Mariana se atreve a pensar en lo que ha pasado en las últimas 24 horas. Le explica a Sofía que se va a Puerto Real, a la calle Amargura, a la casa de una amiga, que además resulta ser su paciente. Es un sitio que considera un “refugio provisional; yo miro esos cuadros y esos muebles y lo que me gusta es

que no me recuerdan a nada (...)” (NV: 52). Pero el tono parece demasiado alegre y despreocupado cuando mantiene que “procuro sacarle placer a la sensación misma de la huida.” (NV: 52) Parece que está delirando. O al menos es un intento de mantener el control cuando la verdad es que lo está perdiendo. ¿Cuándo se ha oído de una huida placentera? Es una combinación ilógica de connotaciones opuestas (huida y placer). Es evidente que está escondiendo su dolor, su verdadera cara. Y luego salen a relucir los recuerdos: primero el de la misma mañana de la calle Covarrubias, el hogar del amante y paciente Raimundo.

Raimundo la usa y abandona, como es evidente que ha hecho varias veces. Mariana se entrega, como ha señalado Cruz-Cámara (2008: 45-61), como la protagonista de una novela rosa. Espera el típico final feliz de ésta, pero no viene, y en su lugar se ve desintegrada y destrozada, despreciada por su amante. Ha perdido la dignidad y necesita reinstaurarla. Dentro de la novela, la calle Covarrubias viene a ser la referencia de lo que allí pasó, como Londres para Sofía. Es la referencia que constituye su primera crisis, aunque todavía no se enfrenta a los problemas. Huye, comenta como delirando, pero con un motivo oculto, que quedará patente más adelante: es una huída para que alguien vaya a su rescate. No obstante, la huida se convierte en un recorrido externo e interno. Es un recorrido hacia su liberación personal que va a tener lugar en Cádiz.

Pasa Aranjuez, y la vista de este sitio le provoca el mismo efecto que las fotos para Sofía. Aranjuez también es una cápsula de significado para ella – de lo que allí pasó. “Ya ves qué momento para pasar ahora por Aranjuez (...)” (NV: 59) Es el detonante de un recuerdo: “Fue allí donde te hablé por primera vez de Guillermo, ¿te acuerdas?” (NV: 59) y cuenta su versión. Más adelante aparecerá otra referencia a Aranjuez, por parte de Sofía (NV: 175). Y en seguida, el lector lo relaciona con lo que Mariana ya ha contado. De esta forma, los sitios son como puntos interespaciales con una función semejante a las fichas intertextuales. Son vehículos de significado para quien ha leído, experimentado o estado en un sitio concreto, en un momento dado. Por el sitio: el oír su nombre (significante), o la vista de la imagen del mismo, uno recuerda inmediatamente la experiencia de lo que allí pasó. Los sitios son “puntos interespaciales”, detonantes del acto recordatorio del significado por el que se entiende. Por un lado, es algo que se puede apreciar como lector: la evocación de la experiencia personal del sitio en el encuentro con el significante (su nombre propio) en el texto. Por otro lado, el nombre del sitio es usado como un recurso literario dentro del texto. La autora emplea los sitios que tanto Mariana como Sofía asocian con experiencias del pasado para tejer el texto e

iluminar aspectos desde varios puntos de vista. En el propio texto, Mariana recuerda que “no hay una sola verdad, sino muchas.” (NV: 131), lo cual encaja bien con el motivo de las nubes y el carácter cambiante de todo significado, como hemos visto. Aranjuez, para las dos protagonistas es algo que las une y separa a la vez. Tuvieron una experiencia juntas allí, pero no es lo mismo ni en su concepción inmediata de lo que pasó, ni en lo que recuerdan por el sitio años más tarde. Los sitios, de la forma que hemos visto, funcionan casi como un “collage de la memoria”.<sup>46</sup>

En su viaje de sitio en sitio, se puede detectar un proceso en Mariana, siguiendo como puntos claves los títulos de los capítulos. Primero se encuentra en “la boca del lobo”, en su consulta, donde se encierra en su oficio y está completamente sola. Espera la salvación, y como en una novela rosa, se deja llevar por un amante que hizo que fuera “tan feliz” (NV: 53). Sin embargo, éste le usa y le abandona, con lo cual ella emprende el viaje “camino del sur” para instalarse en la calle Amargura. Pero la casa resulta ser “una prisión con espejos” y poco a poco reconoce sus problemas y sus mentiras a través de su “strip-tease solitario”. Nos pararemos ahora en estos dos últimos capítulos mencionados, antes de comentar su último traslado al hotel de las playas de Cádiz.

“Una prisión con espejos” se refiere a la casa donde Mariana se instala en Puerto Real. La dueña de la casa es su amiga y paciente Silvia, que al principio no se encuentra allí. Pero nada más iniciarse la primera carta escrita desde su nuevo “refugio”, sabemos que la “huida placentera” de Mariana le está fallando: “No aguanto la soledad, no la aguanto (...)” (NV: 87) confiesa. Y “[l]a casa de Silvia se me cae encima (...). (NV: 87) Luego procede por una descripción detallada de la casa que empieza por: “En esta casa hay muchos espejos, demasiados.” (NV: 89). Para mí es evidente que esta casa “está construida”, literariamente hablando (es decir, por Martín Gaité como autora) como un recurso imaginativo de la introspección de Mariana. A este respecto, hay que mencionar el efecto del espejo en sí. Es una recurso literario que muchos han comentado antes<sup>47</sup>, y se ha sugerido la aptitud del espejo para expresar o echar luz a la introversión y la formación del yo. Es precisamente en el espejo que uno se expone y se mira, y la naturaleza de este recurso, se ve reflejada en la dinámica de

---

<sup>46</sup> El uso del *collage* en la obra de Martín Gaité -y en NV en particular- lo trata Kathleen Mc.Glenn (1993) en “Collage, textile, and palimpsest: Carmen Martín Gaité’s *Nubusidad variable*”.

<sup>47</sup> Véase Torre Fica (2000) refiriéndose a Jung, Cruz-Cámara (2008: 71, 205) apoyándose en Lacan etc. También hay que destacar el papel que tiene el espejo mediante el propio epígrafe (una cita de Natalia Ginzburg) (NV: 9)

la narración. Torre Fica, por ejemplo, se apoya en Jung y señala cómo el propio acto de la narración por parte de las protagonistas puede considerarse como un espejo, ya que “el conocimiento de sí mismo se adquiere a través de la exposición que destina a su interlocutor”. (2000) En la casa con los espejos, Mariana empieza el proceso de autoconocimiento ya que cada vez profundiza más en su escritura, cada vez *se mira* más a sí misma a través de lo que ha escrito, y de esta forma consigue desmentirse, descubrirse y finalmente liberarse de las falsas expectativas. Observémoslo en su “strip-tease solitario” que inicia en Puerto Real:

Conque al fin y al cabo, Sofía, compañerita que fuiste de mi alma, por más vueltas que le demos, todo es soledad. Y dejar constancia de ello, quebrar las barreras que me impedían decirlo abiertamente, me permite avanzar con más holgura por un territorio que defino al elegirlo, a medida que lo palpo y lo exploro, lo cual supone explorarme a mí misma, que buena falta me hace. Porque este territorio se revela y toma cuerpo en la escritura. (NV: 130)

Y es en la luz de la metáfora del espejo que hay que entender el “strip-tease solitario”, aunque no profundizaré más en el espejo y su significación, ya que considero esta materia más que satisfactoriamente documentada. Sin embargo, el hecho de que la casa de Puerto Real se le presente a Mariana como una *prisión* de espejos, alude al descubrimiento de sí misma en la soledad. Sin plan para su escapatoria ni rumbo fijo, por primera vez se *ve forzada* a mirarse, y no escapa el ojo crítico a su persona, pese a su mecanismo de defensa profesional. A través de las cartas a Sofía, se da cuenta, poco a poco, de la mentira en que se basa su vida: su trabajo, por bien que lo haga, no es suficiente para llenarle. Dice: “[h]e llegado a no verle a la vida más sentido que el de indagar su sentido” (NV: 129), cosa que revela que “su deformación profesional” le ha poseído profundamente. Los textos ya no pueden esconder la verdad, y a través del acto de escribir, tanto expone como relee e interpreta su vida. Ha empezado el *proceso de autoconcienciación*.

Y todo este proceso, es lo que figurativamente caracteriza la expresión “strip-tease solitario”, que es lo que Silvia le echa en cara a Mariana. Dice: “¿Compartir algo contigo? No, desde luego que no, encanto. (...) ¿Cuándo te has metido tú en la boca del lobo, di, cuándo? ¡Nunca! ¡¡Lo tuyo es el strip-tease solitario!!” (NV: 135) Se refiere a que lo que le importa a Mariana como persona: lo real, lo humano, lo espontáneo, lo emocional -se lo guarda para sí misma. No comparte sus experiencias, sus deseos o sus secretos. Silvia le acusa de ser fría y cerrada, cosa que también comenta una mujer, Daniela, que Sofía conoce en casa de Gregorio Termes. Describe la doctora León como “fría como un témpano, no sabía lo que era una

pasión” (NV: 84) y conste que “Fefa decía lo mismo” (NV: 84) Y Mariana lo admite para sus adentros, en uno de los textos que escribe precisamente para sí misma (de hecho le dice explícitamente a Sofía que NO se lo va a mandar) (NV: 128) Ha descubierto que las cartas son “fertilizantes para [ella misma]” (NV: 128). Dice “¡Qué descanso confesarme a mí misma sin rodeos que este vicio epistolar (...) es, como casi todos, solitario!” (NV: 128) Mariana no sabe relacionarse con el mundo exterior de otra forma que siendo la doctora León: siempre en su papel, siempre en control. No sabe demostrar afecto, ni sentimientos que provengan de ella como *persona y mujer*.

Sin embargo *es* de carne y hueso como todas las demás mujeres. De hecho, es muy sensible. Pero sus sentimientos, sus dudas, su afecto y sus experiencias no los formula, ni los expresa. Se atascan en sus adentros, como los problemas de tubería de la amiga. Tiene una máscara de doctora: académica, racional, en control y correcta, que se pone para que todo el mundo la pueda ver así. Pero cuando está *sola*, al final deja caer esta máscara, y se pone a formular lo más íntimo. Necesita también desnudarse mentalmente: quitarse todo el peso de *lo que le pasa*: CONTAR<sup>48</sup> sus pensamientos. Su soledad también se manifiesta en que no tiene a quien contárselos, o no quiere contárselos a nadie más. No quiere compartir nada, como puntualiza Silvia, porque (al menos antes de toparse con Sofía) no encuentra el receptor ideal<sup>49</sup>. Por eso, lo personal, lo lanza como una “perorata al aire por el puro placer de escuchar el eco de la propia voz rebotando contra las esquinas” (NV: 129), cita que en mi opinión define bien el “strip-tease solitario”. Es la cara y la cruz de la soledad. Por un lado es *formular lo que lleva dentro*, y que le supone un *alivio*, un *placer en sí*. Es quitarse las capas de apariencia y mentira y exponer sus sentimientos personales *en solitario*, para sí misma, sin audiencia. Por otro lado descubre, o más bien reconoce, que no tiene a nadie en la vida. Realmente, si lo llevamos hasta el extremo, no tiene por qué o para quién vivir. Pero se agarra a la esperanza del recuerdo de Sofía. Su inesperada reaparición ha sido refrescante y sus textos le abren la

---

<sup>48</sup> La importancia de contar es evidente en la literatura de Martín Gaité, tanto en sus obras de ficción (como NV) como en sus ensayos, por ejemplo se nota ya en el título de *El cuento de nunca acabar* (1983). En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973) se hace hincapié en la importancia de contar y escribir, aunque sea en solitario, con el fin de conocerse y entenderse mejor. Una que ha comentado la importancia de contar en LV es Lindström Leo: “El dialogismo más importante es, sin embargo, el diálogo de Sofía y de Mariana consigo mismas en forma de soliloquios o diálogos interiores plasmados por escrito. Estos discursos hacen descubrir a sus narradoras quiénes son, (...)” (2009: 103).

<sup>49</sup> Son muchos los que han comentado la “búsqueda del interlocutor ideal”, empezando por la propia Martín Gaité, por ejemplo en ensayo con semejante título: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973). También lo estudia Skjøstad (2001) en su tesis de maestría con el subtítulo: “La función del interlocutor en el proceso de escritura y evocación en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité” (mi traducción).

esperanza de que pueda volver a encontrarle un sentido a la vida, que no va por el autoengaño, sino que tiene que ver con cuando las dos eran amigas y la vida tenía todo el sentido del mundo. Así que el “strip-tease solitario”, le ha salido a Mariana a raíz de las cartas a Sofía. Las cartas, han dejado de serlo, y al final se han convertido en textos propios, un ejercicio de autoconociencia. Lindström Leo propone que sus textos son “diálogos consigo misma” (2009: 87-88) de un “carácter existencial” (2009: 88), aunque no explica el “strip-tease solitario”. Es un proceso al que se enfrenta Mariana: los diques de sentimientos que ha mantenido hacen que siga “formulándose por deformación profesional” (NV: 129). Tiene que deshacerse de sus rasgos de robot.

Así pues, Puerto Real constituye para Mariana el *lugar* de su crisis existencial, el lugar donde cambia el rumbo del futuro, pero también donde enlaza con el pasado. Parece que el sitio, por su nombre propio, tampoco ha sido arbitrariamente elegido por la autora: es aquí que Mariana empieza a descubrir algo *real*, aunque le lleva por *la calle Amargura*. En mi opinión la autora se demuestra muy juguetona y los nombres en el texto (tanto nombres propios de personajes como de sitios) pueden ser pistas del juego de la lectura. A través de este sitio llega al reconocimiento de que se está engañando: no puede vivir plenamente y satisfecha bajo la máscara de la doctora León, sin otra cosa en su vida que su ocupación. Y este reconocimiento en Puerto Real, le empuja a ir a Cádiz. Sigue su recorrido hacia la liberación final. ¿Qué le hará feliz? Empieza a buscar algo para llenar su vida, siguiendo las huellas y las pistas de Manolo Reina. P.100: “Estuve deambulando por la Caleta, por el barrio de la Viña y por distintas calles y plazas que me traían el recuerdo idealizado de Manolo.” (NV: 100) Pero por este camino también tendrá que desmitificarlo: ella misma sabe que es un “recuerdo idealizado”, y aunque más tarde intenta recuperar su relación fallida de hace tres años, sabe que no es por dónde tiene que ir. No obstante, bucear en su historia personal le ayudará a entender nuevos aspectos de su vida.

Ahora, llegaremos a estudiar el traslado de Mariana a Cádiz y con ello el desenlace feliz de la novela. Para este estudio -de la función y el efecto del espacio-, quiero tener muy en cuenta *desde dónde viene* Mariana. Ya hemos analizado su recorrido desde Madrid, sin embargo es oportuno subrayar el significado de Madrid, para así resaltar mi argumento final. Me gustaría comentar el “origen” de esta protagonista en cuanto a dos aspectos: el de su casa y el de Madrid como ciudad, lo que representa su nombre propio en la novela.



Por un lado hemos visto la falta de un *hogar* de Mariana. Bachelard, con su base fenomenológica, sugiere que la casa entera se construye y se vive mentalmente por cómo se ha vivido efectivamente en ella (1994: 4-17). El hogar consiste en sus “rincones” que se llenan de la memoria –consciente e inconsciente- de los quehaceres cotidianos. (Bachelard 1994: 4-17) Pero la casa de Mariana también es su consulta, con lo cual “se contagia” de asociaciones e ideas profesionales y socava la esfera privada, la que es apta para vivir soñando, y en última instancia para ser Mariana y mujer. No sería inverosímil sugerir que Mariana esté necesitada de un “hogar”, figurativamente hablando, es decir tanto de un sitio físico como mental donde poder tener un sentimiento de pertenencia, estar cómoda y poder soñar. De hecho, hay pruebas de que está buscando su “patria” en lo que escribe, en sus experimentos con la literatura y diferentes géneros (NV: 130,143). También, análogamente, veremos cómo intenta reamueblar su cuarto del hotel porque “al huésped le pueda apetecer quedarse a ratos habitando el cuarto como si fuera una casita.” (NV: 179)

En Puerto Real queda patente la división y lucha entre Mariana y la doctora León. Al principio tiene un impulso de que “aquí no pinto nada y que me tengo que volver a Madrid sin más remedio.”(NV: 102) Y es que *la doctora* pinta mucho en esta capital: es su dominio, donde está en control, lo cual contrasta mucho con la huida de Mariana, sin rumbo fijo. Madrid para Mariana es precisamente donde vive para trabajar: cuando piensa en “volver a Madrid” equivale a “volver a trabajar”. Así pues, la ciudad también cobra el valor del *estrés*.

En mi opinión, en NV Madrid constituye el mero símbolo de la modernidad, con sus connotaciones negativas. No olvidemos tampoco que Sofía escribe desde Madrid. Sin embargo, su enfoque a la ciudad como tal, es otro, ya que apenas sale de casa. “Su” Madrid, lo conocemos a través de los recuerdos del pasado. Entonces es *otro Madrid*, el de su juventud –de hecho hace un esfuerzo para evocarlos como era. La fiesta de Gregorio Termes, sin embargo, apoya las asociaciones angustiosas de un Madrid moderno y vano. Para Mariana, Madrid es su trabajo. Es donde no hace otra cosa que trabajar, y se reduce a la doctora, como hemos visto. Esto significa, por otro lado, que hay afluencia de pacientes, en otras palabras gente en necesidad de su tratamiento. Sofía conoce nada menos que a dos pacientes suyas del coctel y reconoce que: “(...) las pobres Fefas y las pobres Danielas son moneda corriente.”(NV: 82). Todo esto pinta un Madrid repleta de “soledad femenina”, que coincide ser el letrero de una carpeta de Mariana; precisamente “la que más abulta” (NV:

318). Así que Madrid es el lugar que alberga esta soledad femenina, que se contorna inmensa, por las proporciones cuantitativas de la capital.

Además, Madrid es la sede de “los nuevos ricos” y “la cultura del pelotazo”, lo cual demuestra Oropesa en su estudio de NV basado en el coctel (1995). Madrid es su gente y en lo que se ha convertido esta gente. Es decir, Madrid es el denominador común de Eduardo, Gregorio Termes y Raimundo –hombres que representan la moda, el dinero, la apariencia y el dominio patriarcal. Madrid representa *su* mundo. Por último, es también la sede de la doctora León, la que domina a Mariana y de la que intenta (al final) “separarse”, como una analogía a la separación matrimonial por la que opta Sofía. Queda patente, por tanto, que el significado literario de Madrid puede entenderse como el de la soledad femenina, el estrés, el dominio patriarcal y una moda vacía y ridícula de apariencias y dinero.

### **5.3 Fin del viaje y epílogo. El significado literario de Cádiz**

El desenlace de la novela tiene lugar en la terraza del bar La Caracola en las playas de Cádiz. No me parece una coincidencia tampoco el nombre del bar: sugiere introversión y evoca la forma de la casa imaginaria de Guillermo –de “pasillos circulares” (NV: 207)-símbolo de libertad para Sofía. La narración ha cambiado, ya no pertenece a la voz de ninguna de las protagonistas, sino que “vemos” la historia desde fuera mediante un narrador impersonal que enfoca lo que pasa en el bar. Así nos da la impresión que el final es objetivo. Mariana y Sofía por fin se han encontrado y se las pueden observar juntas en la terraza, y están activas, interesadas y entregadas, leyendo sus textos, con la indicación de que son los mismos textos que el lector acaba de leer, es decir, sus cartas y sus “cuadernos”. Están “[t]otalmente embebidas en la labor de leer aquellas páginas (...)” (NV: 389) Y el camarero se extraña, al comentarle a otro que las mujeres tienen “tanta cara de cachondeo” (NV: 390) Y sigue extrañándose “(...) en qué cabeza cabe, teniendo como tendrán una habitación de la hostia, porque bueno es ese hotel, ya lo conoces, venirse aquí como a la oficina.” Para nuestro estudio, el estupor del camarero, su pregunta implícita, es nuestra clave: ¿Por qué están en esas mesas del chiringuito de la playa, con la tormenta que les está cayendo encima, pudiendo estar en cualquier lado?

Es porque allí se sienten libres. Por fin han encontrado sentido a sus vidas, o su “habitación propia” si seguimos las huellas de Woolf (2008). Todo el estilo y los detalles de la narración subrayan su libertad y su felicidad, su vivacidad, por los gestos y las risas, o incluso por el interés que demuestran mutuamente o por tener “las mejillas encendidas” (NV: 390). A modo de conclusión del viaje interno que han realizado, podemos apreciar:

Pero ni aun ahora aquellos rostros, por los que empezaba a resbalar la lluvia, daban muestras de cansancio, contrariedad o apuro, sino que parecían, más bien, iluminados por un resplandor interno de serenidad. (NV: 391)

Es su final feliz, una oposición al “final feliz” de la novela rosa<sup>50</sup> donde es el hombre activo que se lleva a la mujer pasiva. Juntos se van a la puesta del sol –horizonte despejado de nubes –para “vivir felices eternamente”. Esta puesta de sol, la ha sabido evitar Martín Gaité en NV. Sofía y Mariana se enfrentan a una tormenta con lluvia y nubes negras en su “final feliz”. ¡Y es lo mejor que puede pasar! La forma que le da el espacio subraya aquí el significado final. Las nubes sugieren un cambio de escenario, tanto en su forma inherente como en el contenido de la novela. No existe la “felicidad eterna” después del punto final del libro<sup>51</sup> y la vida como algo constantemente cambiante implica que Sofía y Mariana seguirán viviendo lo bueno y lo malo. El final del libro y de su viaje, supone un principio de otra aventura, y es un más allá de la novela. No obstante, la felicidad de las protagonistas está en su *libertad* y en el descubrimiento de su *valor propio* (que contrasta con la moda, la apariencia, los roles y los títulos), así como el deleite de poder entregarse a la escritura. La escritura les proporciona, por un lado, una alternativa a la soledad, ya que en ella encuentran una forma ideal de desahogo. Y por otro lado, es un juego, una ocupación lúdica, alegre, que les proporciona alegría y felicidad en el acto. Escribir es como la vida misma y le puede dar sentido a ella. Me gustaría sugerir que el espacio, en el sentido del tiempo del entorno, la tormenta, también pueda servir como escenario de futuros *distintos* “finales felices”.

Hemos visto que es un “final” distinto, y que también son “felices” de otra forma. Es una felicidad que implica que las protagonistas sean activas y tomen las riendas de sus propias vidas. Es un final que implica actividad y acción, no pasividad completa. ¿Es el deseo de la

---

<sup>50</sup> Que ha tratado por ejemplo Cruz-Cámara (2008: 45-61).

<sup>51</sup> Cruz-Cámara anota que “(...) Martín Gaité escribe en *Nubosidad variable* “beyond the ending”, concepto usado por Rachel DuPlessis para describir las narraciones de mujeres que desplazan o se deshacen del “marriage plot” o final feliz convencional como centro de la novela (...)” (2008: 61)

mujer acabar en manos de otra persona: el hombre que “la conquista”?<sup>52</sup> En las novelas rosas y los cuentos de hadas tradicionales la mujer acaba en brazos –literalmente– del hombre y esto es lo mejor que le puede pasar. Una vez establecido el amor, a la mujer le toca *esperar* (a que el hombre vaya a por ella) y *entregarse*. Evidentemente eso no ocurre aquí, este desenlace final es precisamente *lo contrario*. Un motivo es que en la novela no aparecen hombres héroes ni figuras patriarcales para admirar. Los hombres son o patéticos o, en el mejor caso, periféricos. Otra razón por este final feliz distinto (o contrario) es que la autora señala el valor de poder actuar libremente y no en función de un rol social. Si se ha dado por su puesto este valor para los hombres, no es para nada algo predeterminado en el caso de las mujeres. Se trata de no “tener que hacer” lo que está esperado de una.<sup>53</sup> Si una quiere escribir, ¡qué escriba! Y no es ni malo, ni pecado, ni superfluo, ni insignificante que la mujer (por ejemplo escribiendo) llegue a pensar algo, entender algo o directamente *divertirse*. Se trata de una *libertad* para hacer estas cosas.

Y para conseguir esta libertad, Sofía y Mariana han tenido que realizar un viaje interno y externo. Y aquí llegamos al momento clave: el viaje interno, termina con el reconocimiento de los valores sugeridos y con el coraje para hacer aquello que se proponen. Y este viaje es paralelo a su viaje externo, que acaba en las playas de Cádiz. Cádiz es perfecto porque *evoca* estos mismos valores. Es conocido por su historia, como hemos visto al principio de este trabajo. La Constitución de Cádiz (en la vida histórica-real) es el “final feliz”, de reflexiones, debates y un proceso *que culmina en este documento, en este sitio*. Pero no es un final feliz con punto final, como podemos comprobar en la historia. Es un final que *abre posibilidades*. En Cádiz se pusieron los cimientos de la democracia y la libertad.

No pretendo para nada comparar un documento jurídico-histórico con la condición del viaje ficticio de esta novela de Martín Gaité. Simplemente me gustaría señalar, que el valor que ha cobrado el sitio, Cádiz, por lo que allí ha acontecido, se ajusta bien en la vida histórica real y

---

<sup>52</sup> Muchos han escrito sobre NV en un contexto de feminismo. Por ejemplo Rolón-Collazo (2002), Torre Fica (2000) y Glenn (1993). Sin embargo, no he elegido seguir en este debate, por lo menos no directamente. Mi enfoque es otro, el del espacio en la novela, aunque el espacio también entra en un discurso feminista –o viceversa. Cuánto razón tiene Martín Gaité en señalar “los añicos de espejos” de Natalia Ginsburg, o sugerir que “todos son cachitos”. Cuanto más se trabaja con un tema (sobre todo con un tema elaborado) se da una cuenta que “todo tiene que ver”. Siempre hay más piezas que entran en el puzle.

<sup>53</sup> Digo *una* porque queda implícito que las expectativas son diferentes en las mujeres. Creo haber demostrado esto en “El espacio en los capítulos de Sofía”, además véase el artículo de Oropesa (1995) sobre el contexto socio-político de Madrid de los 80.

en el mundo de la ficción de NV. Cuando leemos “Cádiz” no nos ponemos, por supuesto, a imaginar a todos los hombres debatiendo, sus luchas, victorias y frustraciones o la estética o todo aquello que pertenece al Cádiz de 1812. Pero *la esencia* de lo que allí se produjo, *carga* el espacio cuando leemos el final de novela. Existen unos valores, derivados de la historia, que se adhieren al significante.

Podemos estar de acuerdo que en los dos casos, Cádiz evoca libertad. Sin embargo, es un tipo de libertad distinto, pues la idea está condicionada por el contexto, como por ejemplo el tiempo, el campo (histórico-real vs ficcional) y en cada uno de estos hay factores sociales, psicológicos, políticos etc. que determinan nuestra concepción. En resumen, “libertad” no transmite una entidad constante, sino que es cambiante. Mi punto es, que Cádiz transmite “libertad” tanto en el sentido histórico como en el sentido de “autorrealización femenina”, que es la contribución de NV. Por tanto *Cádiz* abarca más, se impregna de más matices de libertad. Y a la vez, hay un flujo de significado, de una parte a la otra – y viceversa. Este cambio constante es lo reconocemos en la deconstrucción. Con lo cual Cádiz también ayuda a agrandar el concepto de la libertad. La concepción de libertad en la novela, impregna todo el significado que ya ofrece el sitio previamente a la lectura, es decir por su pasado histórico-real. Y a la vez le dota a la evocación de “libertad” y de “Cádiz” de otros matices que enriquecen nuestra lectura, y futuras lecturas. Con lo cual, lo que quiero proponer, es que la novela, con su contribución al significado de Cádiz, agranda nuestra concepción del sitio y nuestra concepción de libertad.

*Mediante* Cádiz, significante y lugar para este final, evocamos el equipaje histórico-real de la palabra que *refuerza* el significado final de la novela. Coinciden (en mucho) y se acentúan. Y esto no es todo. En mi opinión, el final feliz de la novela, esta condición de libertad y autorrealización para Sofía y Mariana, añade la perspectiva *femenina* a los mismos valores. De esta forma Cádiz abarca un poquito más. No cambia de color, por así decirlo, sino que se agranda como vehículo de significado. Caben más valores, más matices a la percepción de este sitio. Para mí, resultaría imposible ir a Cádiz y no evocar a estas dos mujeres, con sus gestos y risas, escribiendo y hablando en las mesas de un chiringuito de la playa. Cuando lea Cádiz en una obra futura, será imposible no percibir estos valores que aquí han llenado el espacio, sea en la historia o en la literatura.

## 6 El espacio en *La viuda*

¿Por qué estudiar Pátzcuaro? Hemos visto cómo funciona el espacio en NV, pero ¿por qué insistir en lo mismo en LV? En mi opinión, la novela en sí trata, en gran medida, de Pátzcuaro, de este sitio. *La experiencia del lugar* es fundamental para la lectura. Por un lado, el cómo la protagonista experimenta Pátzcuaro será muy significativo para su proceso de identidad. Es fundamental lo que el sitio hace con ella. Y es que, el sitio representa unos valores históricos que hacen que sea el lugar ideal donde poder independizarse de su rol dependiente y subordinada de su matrimonio. Es un lugar ideal para que Vero sea ella misma. Por otro lado, es importante Pátzcuaro en sí. Las imágenes que dan rienda suelta a la imaginación poética del lector, tienen un valor propio.

El protagonismo del espacio en LV está patente desde muchos puntos de vista. La estructura narrativa de la novela no es muy compleja. La historia y la trama coinciden casi por completo en el tiempo (sólo con la excepción de unas cartas y unos recuerdos del pasado). La novela empieza con el viaje de Vero el 8 de octubre de 1990 y termina con la fiesta de Navidad unos meses más tarde. La narración está organizada de forma cronológica entre estas dos fechas. Pero si *recontamos* la historia, si hacemos una síntesis de los acontecimientos durante el tiempo transcurrido, es evidente que no “pasan tantas cosas.” Vero también cimienta esta sensación cuando les escribe a sus hijos: “¿Y qué hacemos? Nada, es decir nada complicado: platicar, pasear, platicar, pasear. (...) Pero no es ocio exactamente. Es... Es como un aprendizaje.” (LV: 52). En mi opinión, aquí resume el núcleo temático de la novela. No hay grandes eventos, la historia es el viaje interior de Vero y su búsqueda de una identidad propia, independiente. Las reflexiones cotidianas de la protagonista son decisivas a este respecto y a menudo son provocadas por sensaciones espaciales, como veremos más adelante. En la cita también repite y hace hincapié en “platicar y pasear”, es decir, resalta la importancia del entorno cercano y las impresiones ambientales que le dan los paseos, y a su vez poder compartir (y así desarrollar) sus sensaciones e ideas con la otra. De esto trata la novela, de la reflexión de Vero, de cómo aprende y fomenta su propia personalidad. Y en este proceso el papel del espacio, como detonante y catalizador, es crucial.

Después de haber muerto su marido, Vero va a Pátzcuaro en tren para estar cerca de su amiga Pina y para vivir en una casa que ella le ha comprado. Todos los días intenta buscar su forma

de vivir en este nuevo sitio, yendo y viniendo entre la casa y el pueblo.<sup>54</sup> También hacen excursiones a los alrededores. Charla con Pina y los ayudantes de la casa, y hace amistad con un joven desilusionado, Gerardo, que aparece por el pueblo de vez en cuando. Escucha música, lee y piensa. Se trata de que Vero se encuentre a sí misma, que busque su forma de *vivir, ser y estar por sí sola*, su forma de ser, precisamente, *La viuda*. Y no es lo mismo hacer esto en Pátzcuaro que en cualquier otro lado. Es justamente cómo experimenta este pueblo y cómo ella puede estar en este sitio, lo que le ayuda o le influye en el proceso de la búsqueda de su identidad. Y el proceso también marca la manera en que vive la ciudad. Es precisamente cómo ve, oye y siente la ciudad de lo que trata este libro. En mi opinión, la novela es un homenaje al lugar, una forma de darle lustre mediante su *participación*, por un lado, en el proceso exitoso de autorrealización de Vero y por otro, también como fondo de aquél. Como contraste a la perspectiva que esta novela nos ofrece de Pátzcuaro, están los libros del mismo sitio *sin* esta dimensión sensorial.

Ahora empecé la historia de la conquista, pero siento un poco de horror por lo que ya he leído. (...) “Bueno, la incompreensión o la incredulidad o no sé qué, pero es la indiferencia lo que me llama la atención. Una indiferencia total de todos hacia todos y todo, Pina, comenzando con los historiadores, que son a quienes más les debería de importar, ¿no crees? El libro de la nobleza indígena me interesó mucho hasta que me empezó a producir angustia porque la autora está tan ocupada documentándose que se le olvida *mirar* el mundo que está describiendo. Se le olvida sentirlo. Yo sí lo podía ver con mi lectura, pero luego se me cruzaba ante los ojos esa indiferencia, ¿me entiendes? (LV: 73-74)

Esta confesión de Vero en una conversación con Pina, también la interpreto como un guiño metatextual. Entiendo que desde la novela se propone como no debe ser la lectura de LV. En mi opinión, existe una intención de proporcionar una lectura precisamente de Pátzcuaro *sin* esta indiferencia y *con* el propósito de *mirar* el mundo, y *sentirlo*. Una lectura que nos permita *ver* lo que Vero echa en falta.

La constante orientación de Vero, su percepción de las calles, la catedral, las plazas, la descripción de los ruidos, la luz... Todo esto es un “virtual mapping” según las ideas de Miller (1995: 4, 19-21). A través de la obra vamos, como lectores, llenando la palabra “Pátzcuaro” con todo el significado que le aporta la novela. Cobra un valor intertextual de espacio que podrá desempeñarse en otras obras futuras. No sé si fue la intención de la autora,

---

<sup>54</sup> Este “ir y venir” tiene un significado (-una dinámica-) especial, que trataremos más adelante en cuanto a la dialéctica de “adentro” y “afuera”.

(aunque parece lícito pensar que sí) pero la propia novela constituye un contrapeso a las otras obras (reales, es decir existen fuera de la novela, y de índole histórico) a las que se refiere la protagonista, quejándose de la perspectiva.

Investigaremos el “environment” por lo que “environs” por tomar prestados los términos de Miller (1994: 20). Pátzcuaro es sobre todo su gente, su historia, sus tradiciones locales, su día a día, con sus quehaceres. Es sus ruidos y sonidos, sus palabras, sus conceptos, sus colores, sus olores. Es su naturaleza, su entorno, sus calles y plazas, su luz. Y mucho más. El pozo de significado que abarca “Pátzcuaro” es difícilmente abarcable. Aun así, vamos a ver una serie de aspectos de todo el significado que transmite el significante. Y en nuestro contexto es importante tener en mente que Pátzcuaro también se tiñe del significado del proceso de la protagonista. He decidido organizar el material en varias subcategorías, y aunque todo tiene que ver —el significado es una salsa de todo— hay que separar los ingredientes, todo lo que contribuye al fenómeno.

## 6.1 Pátzcuaro: sus particularidades y el léxico local

En la introducción de la novela, hemos visto cómo la aparición de un léxico local deja huella de una cultura y una forma de vida distinta a las que Vero está acostumbrada. Hay un abismo entre la esencia de su punto de partida en Acapulco y su destino en Pátzcuaro, indicativo del esfuerzo re-orientativo al que se enfrenta. Mi punto es que todo lo que se distingue claramente del entorno acapulqueño, como por ejemplo lo que denomina el léxico local, son ganchos de orientación hacia *otra perspectiva de la realidad*. Hemos visto el ejemplo de las “corundas” y cómo están ligadas a Pátzcuaro y las costumbres allí. Ahora vamos sugerir el efecto de la aparición de otros vocablos locales como “macehuales”, “guares”, “huchepos”, “cués”, “purépecha”, y lo que hacen estas palabras con la percepción del espacio en que aparecen. Por su presencia, Pátzcuaro cobra un valor genuino:

Allá abajo como en otro México, como si no hubiera pasado nada, los ¿qué? ¿Macehuales? Esas mujeres con sus rebozos de rayas negras y azules, su mirada atenta, su infinita capacidad de espera, de paciencia, de solidez. Acuden a Pátzcuaro con sus canastos repletos de corundas, huchepos, chayotes, guayabas, pescado, chile, lo que sea. Muy limpias, muy rozagantes, muy coloridas. Las guares, dice Pina que se llaman. Guares. Se asientan en las afueras del mercado. Se arremolinan a la puerta del camión. Se acomodan también ante la basílica. Las veo a diario. Generaciones y generaciones de guares que hacen lo mismo desde tiempos



inmemoriales. Me dan la impresión de que vieron a don Vasco cara a cara. Hablaron con él; sonrieron. Y en cuanto se fue a España para luchar por su catedral, volvieron a sus cués. Se hicieron a un lado para que pasaran los carruajes españoles. Se escondieron en el cerro durante la revolución, y en esta época de computación pasan de largo sin romper su ritmo.

Ya no ha de tardar Pina.

Ella les habla en purépecha. (LV: 54)

El léxico local integrado en esta parte del texto, aporta una dimensión más al sitio que está describiendo, además de hacer verosímil el marco referencial del relato. “Las guares” son gente con la misma ocupación, que se distinguen por un físico (los mismos rasgos y una estética especiales), y que lleva tiempo –generaciones- en la misma área. Su prevalencia territorial a través del tiempo, le dota al espacio un significado: su presencia, su estética y sus repetitivas costumbres son lo que se ve y lo que se vive en esta ciudad y lo que hace que Pátzcuaro sea lo que es. “Las guares” son una parte importante del lugar. Y traen las “corundas” y los “huchepos” que se relacionan con lo que se come en la región (y a su vez reseña lo que se cultiva y lo que se prepara) y encarnan un sabor y un olor especiales de ahí.

Inicialmente los cués eran templos prehispánicos que también son característicos de la zona de Michoacán. Ahora se llaman así a los montículos de piedras y tierra que llaman la atención en el paisaje topográfico de la misma área.

La mención de la lengua “purépecha”, hace que el lector intente imaginar lo inimaginable: un tono distinto en el aire, un sonido extraño. ¿A qué sonará? Los que han estado en Pátzcuaro, lo saben. Es como cuando se refiere al olor de las “corundas” o los “huchepos” (LV: 51). ¿A qué huelen? O se sabe, o hay que imaginárselo, pero ¿cómo provocar un olor desconocido? Es imposible. La dimensión sensorial del espacio (el sabor, el olor, el sonido –en este caso de una lengua) es muy significativa del mismo, y lo denomina. Pero a la vez es muy difícil de describir o explicar. Por eso, la referencia a las particularidades sensoriales es como una “cápsula” de significado<sup>55</sup> en la literatura. No obstante, sirven como la ironía y la intertextualidad: sólo pueden ser apreciadas del todo por los que ya *saben*, o en este caso los que ya lo han experimentado. No cabe duda que cuando el olor o el sonido de algo se ligan a un espacio determinado, *encarnan* en parte este espacio. Por eso, la mención de un sonido, un olor o un sabor, también ayuda dejar constancia del sitio, “documentarlo” en la literatura, de

---

<sup>55</sup> Aquí se complica el gran cuadro, como nuestras ideas principales sugieren. Esta cápsula sensorial de significado (para denominar el espacio) puede aparecer dentro de la “cápsula” de significado que es el nombre propio del sitio. Por ejemplo, al decir Pátzcuaro, puede uno evocar inmediatamente el olor a “corundas”.

forma que no se suele documentar por ejemplo históricamente. La identificación de una particularidad sensorial, también puede dejar huella en la memoria y la personalidad.

Pátzcuaro también es *su gente*. La gente está en el entorno y sin ser protagonizada como individuos, forma parte de la descripción, a veces incluso implícita, del lugar. La intuimos, la recreamos en nuestra imaginación, haya o no referencias en el texto. A veces, los personajes como entorno (la multitud, las actividades que se están realizando alrededor) contribuyen a que el sitio se experimente más intenso. En mi opinión la gente no protagonista, que se intuye en el marco referencial del espacio, puede ayudar a protagonizar el sitio en sí.

Por ejemplo, hay poca referencia explícita a las guares. Aun así, se intuyen entre *la gente* de Pátzcuaro cada vez que Vero se encuentra en el espacio público del pueblo. Aparece la mención de *tarascos* (LV: 62, 89).<sup>56</sup> Vero reflexiona sobre la gente de la zona y su forma de relacionarse y vivir su día a día:

Dos seres masicotes, con toda una vida de trabajo en el cuerpo, de necesidades, de tristezas a lo mejor y ahí están, tan amables, tan apacibles, tan sin querer ser otra cosa que lo que son. Como doña Oti. Como los tarascos cuando llegaron los españoles. Y uno convive con ellos (...) ellos además son... no sé, como reales, como que no dejan de funcionar con nada. No dejan de vivir. Van caminando tranquilamente hacia su muerte y viven todos los pedacitos del día como si mañana no fuera a haber mundo. (LV: 62)

*Y de ser de esta forma*, la gente de Pátzcuaro le añade aún otra capa de significado al espacio. Estas descripciones de Vero del sitio nos recuerdan mucho al significado histórico que hemos documentado del mismo. Las claves son la paz interna que se respira y la autorrealización de los purépechas en el día a día. Vero vuelve sobre esto en sus reflexiones diarias del sitio, y es como si la esencia de los purépechas de la utopía histórica se integrase en ella. Todo esto hace que sea el sitio ideal de Vero para buscarse a sí misma.

---

<sup>56</sup> Según la Real Academia Española ([www.rae.es](http://www.rae.es)) *tarasco* denomina el/lo que es “natural de Michoacán”, “perteneciente o relativo de este Estado de México” o se refiere a la “lengua hablada en dicho estado”. También hemos notado que la palabra “purépecha” describe más o menos lo mismo. De hecho son dos palabras que denominan lo mismo, aunque con connotaciones distintas. “tarasco” es la palabra introducida por los conquistadores para nombrar a la gente que encontró en este estado y su lengua (y puede tener una connotación despectiva) mientras que “purépecha” es la palabra original de los indígenas en cuestión y su forma para referirse a sí mismos y su lengua, según las páginas de la Universidad Veracruzana: <http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=32>

## 6.2 Acapulco – el contrapunto a Pátzcuaro

Para entender la relevancia e importancia de Pátzcuaro, también es necesario leerlo como contraste a Acapulco, que es de dónde viene Vero. Cuando llega, arrastra todo un equipaje de la vida, recuerdos y momentos vividos condicionados por este sitio donde había sido muchas cosas (esposa, madre, abuela etc)- aunque no viuda. Siempre había sido *algo* para *alguien*. En el presente de la novela busca su *propia voz*. Tiene que ser ella misma para sí misma. Parte de Acapulco, ciudad de mar, moderna y tropical. Pátzcuaro, en cambio, se encuentra resguardada en las montañas, con un clima templado y otra vegetación. En Pátzcuaro prevalecen los edificios antiguos, las casas son bajas y la población indígena. En Acapulco reina el turismo, el consumismo y el rápido cambio urbano. También es significativa, la forma de experimentar los dos lugares. En Acapulco, al parecer, Vero sólo vivía en la esfera de la casa y no se daba cuenta del mundo exterior. Sus recuerdos de Acapulco son de la casa, y en Pátzcuaro se siente extraña ante la libertad de poder salir, “ir y venir” como quiere: “Esto sí que no lo podría hacer en Acapulco. Salir sola y sentarme en una banca.” (LV: 43) Las opiniones del entorno urbano de Acapulco, aparecen como reproducciones del marido o recuerdos de cómo opinaba él. Y cuando Vero se fija en la nueva moda consumidora en Pátzcuaro, Pina se extraña porque nunca antes Vero se habría fijado. Dice Pina “eras la distracción en persona” (LV: 67). El hecho de que se contrapongan estas ciudades, tiene mucho que ver para el entendimiento de cada uno de los sitios. La contraposición subraya el significado.

Álvarez –Blanco ha realizado un estudio sobre la huida de los personajes al espacio rural en varias novelas españolas contemporáneas que se llama “Para una reeducación de los sentidos: naturaleza y ficción en el siglo XXI”. (2010) Las novelas que forman base de su estudio se parecen a LV en que el protagonista (como Vero) experimenta un trauma o duelo y se va de la ciudad moderna a un entorno más rural, menos moderno y atemporal para reorientar su identidad. La metrópoli simboliza la modernidad, “entendida como un proceso colonizador de tiempo y del espacio (...)” (Álvarez-Blanco, 2010: 43) Y concluye:

La modernidad niega el vínculo con lo natural y deriva, inevitablemente, en el individualismo tan característico de la sociedad contemporánea y en la violencia y la guerra como algunas de las consecuencias más terribles.(Álvarez-Blanco, 2010: 43).

Es precisamente lo que Vero tiene que evitar. De cierta forma es una huida, aunque Vero no *huye* deliberadamente de su casa en Acapulco. Simplemente necesita un cambio en su vida

después de morirse el marido, en quien ella siempre se apoyaba para todo –hasta para vivir. Permanecer en la misma situación sin él, no tiene sentido, no tiene ningún fundamento sostenible. Vero necesita “buscarse a sí misma”, necesita un giro. El cambio de entorno es más bien un recurso usado por la autora: Vero necesita tiempo, tranquilidad e impulsos para encontrarse. Su proceso de “liberación” del marido, me refiero al rol que siempre representaba en su matrimonio, requiere “una habitación propia” si usamos la terminología de Woolf (2008). Necesita un espacio - literal y figurativamente hablando- sin ser interrumpida. Necesita un sitio y un tiempo para poder leer, reflexionar y escribir. Y es exactamente lo que puede hacer en Pátzcuaro, y que de la misma forma le hubiera sido imposible en Acapulco, por el propio ritmo de la vida allí. Por un lado, la novela revela la imposibilidad de “una habitación propia” en Acapulco a causa sus hijos. Sin querer molestar (tienen las mejores intenciones) siempre *opinan* sobre la vida de Vero y siempre *requieren su tiempo*. Es evidente desde el principio cuando quieren convencerle sobre la forma en que debe viajar. Revelan un instinto protector hacia ella, así como la necesidad que de ella tienen, que se observa en las cartas que le mandan. ¿Cómo podría buscar su propia voz en tal entorno, si ni siquiera tendría tiempo para pensar o “escucharse”? No habría tiempo. Esta asociación es obvia porque sus hijos viven en Acapulco. Pero es más, hay otro impedimento inherente en el ambiente urbano de Acapulco: ¿cómo poder escuchar tu propia voz si hay *ruido* por todos lados?

En la gran ciudad moderna, siempre hay publicidad que te dice quién ser, qué hacer y cómo hacerlo. Mires por dónde mires hay voces que se entremezclan con la tuya. La gente siempre corre para llegar a tiempo de algo. En este sentido es natural pensar en el hijo Diego, que se ha alejado de la madre por su estilo de vida. Encarna un “ritmo urbano” en que se estresa con el tráfico, siempre está con el ordenador, siempre tiene que trabajar y su mente está constantemente ocupada en las cotizaciones de la Bolsa. Leo una crítica a este tipo de vida, de hecho, Vero vuelve a recuperar una relación íntima con el hijo cuando él decide dejar todo *esto*, (- esto- lo que Gerardo caracteriza como un “juego”, como si no fuera realmente vivir). Aquí también podemos apreciar un paralelismo a la crítica de la España moderna en NV, representada por Madrid, y “la gente en un coctel” en concreto. ¿Cómo distinguir lo propio tuyo, cómo encontrarlo en medio del tumulto urbano que se apropia de ti? No hay tranquilidad y paz para poder interiorizar algo propio. Desaparece en el alboroto. Creo que es el motivo por el cual los protagonistas de las novelas que quieren “encontrarse a sí mismos” escapan al medio rural, como ha documentado Álvarez-Blanco (2010) en su estudio. Vemos que también es relevante para Vero en LV.

### 6.3 Pátzcuaro, el ruido y la modernidad

Pátzcuaro tiene ese valor majestuoso de seguir siendo lo mismo. Parece como que hay un equilibrio. Percibo un silencio y una tranquilidad inmensos a través de las impresiones de Vero: “Hoy no hay luna, pero con la luz de la cocina es suficiente. Tiene un silencio antiguo, como de cuatrocientos cincuenta años. Frondosísimos árboles. Elevadísimos cerros” (LV: 29) Es como si de la cocina, de su pequeño espacio íntimo, sale una lucecita, realmente no capaz de iluminar mucho afuera. Y aun así es suficiente, porque ella *nota* todo lo que hay allí fuera. Entra en ella, en su intimidad y su conciencia, es como si ella se abriera a todo este espacio inmenso, con la dimensión del tiempo. Es una imagen que se ciñe a las que estudia Bachelard sobre, precisamente, el árbol y los bosques (Bachelard, 1994: 183-203) en su capítulo sobre “intimate immensity”. Para mí, sus palabras describen esta imagen: “One feels that there is *something else* to be expressed. What should be expressed is hidden grandeur, depth.” (Bachelard, 1994: 186) Habla del valor de “immediate immensity” (Bachelard, 1994: 186) que está en los bosques. En mi lectura de LV percibo un valor de tranquilidad y silencio en Pátzcuaro. Valores que son tan inmensos porque perduran durante el tiempo y la historia. La dimensión del tiempo añade esta grandeza y profundidad:

From being imagined, calm becomes an emergence of being. It is like a value that that dominates, in spite of minor states of being, in spite of a disturbed world. Immensity has been magnified through contemplation. (Bachelard, 1994: 210)

Así es Pátzcuaro para Vero, allí puede encontrarse a sí misma porque tiene la calma para hacerlo, una calma que le proporciona el lugar. Esta calma, o armonía si uno quiere, está en el gran silencio, este silencio antiguo. Y también está en el tumulto de la gente cumpliendo con sus tareas diarias, haciendo lo natural. Sin embargo, se ve *interrumpida* por *el ruido*, un fenómeno amenazador que aparece con frecuencia. (LV: 63, 67, 84, 85, 88, 89, 96, 102, 103). El ruido de este sitio, lo interpreto como algo artificial que se impone a lo genuino del lugar. Abarca mucho más que el significado literal, y aparece como metáfora recurrente. El ruido, se asocia con las “las modas” (LV: 67), las camisetas “llenas de dibujos, de cosas en inglés, de colores chillones, fosforescentes, largas, grandotas.”(LV: 63). Lo asocia con “¡plástico también! (...) aquellos rebozos son sintéticos... qué colores eléctricos (...)” (LV: 63) Es lo justamente contrario de la visión de la artesanía: un objeto que está en su sitio por su función, y por tanto parte del propio sitio. Los colores artificiales con las palabras inglesas que no se pronuncian, pertenecientes a otro sitio, no tienen nada que ver en Pátzcuaro. Rompen con la

armonía del lugar. Por eso Vero lo percibe como ruido. El ruido se oye, las camisetas y el plástico no se pueden oír. Sin embargo forman parte de esto, lo que *interrumpe* la armonía, lo propio del sitio. El ruido es intruso, pero acabará haciéndose parte de lo que molesta.

Hemos visto que la gente de Pátzcuaro (y las referencias a *guares* y *purépechas*) tiñe el significado del espacio. También me gustaría señalar los términos el *tianguis* y los *merolicos*. Denotan gente por su actividad o la organización de ella, más específicamente tienen que ver con mercado o comerciantes. No obstante, tienen una connotación opuesta, muy significativa, ya que el merolico representa, y de cierta forma encarna, el ruido, mientras el tianguis (cuando se piensa en el fenómeno original) representa un *ruido humano*, que viene a representar lo contrario. El *tianguis* es un mercado tradicional, histórico, típico de esta parte de México. Tiene raíces prehispánicas, es un mercado auténtico indígena: “(...) el tianguis en Tlatelolco que vio Bernal: el gentío, la enorme variedad de productos, la organización... el ruido *humano*, humano, no como de la feria el otro día (...)” (LV: 100) En el contexto de esta cita Vero está mirando una reproducción del mural de Diego Rivera que se llama precisamente “El tianguis”. Así, este tipo de mercado cobra un doble valor *auténtico mexicano*, ya que el origen del fenómeno es prehispánico, muy arraigado en la historia, y perteneciente a la zona. Y por otro lado es el tema de una obra conocida de uno de los artistas nacionales per sé, Diego Rivera, que así ha logrado reanimarlo.

El tianguis representa la actividad de la gente, el “ruido humano”, es gente en su sitio con una función, de acuerdo con la idea de la artesanía de la propia novela. Asimismo, refleja rasgos de la utopía histórica que hemos visto. Lo que se oye es a la gente viviendo como siempre ha vivido. Su actividad tiene una función: precisamente de vivir en armonía con el lugar, su historia y las costumbres, para así poder seguir viviendo de la misma forma. Esto sigue recordándonos a la utopía que allí hubo durante tantos siglos. El mercado local es la encarnación de la vida en un espacio concreto. Allí se exponen y venden los productos que se cultivan en la zona, además de la artesanía (“la enorme variedad de productos”). Se ve todo lo típico del sitio. En el mercado se une la gente (“la organización”), es un micro modelo de la sociedad en sí. El ruido humano es el bullicio de la gente relacionándose como siempre ha hecho (legitimidad histórica) y con la función de continuar las costumbres de la sociedad: comprar y vender productos que ellos mismos cultivan o crean. El ruido humano simboliza lo contrario de la interrupción, precisamente la prevalencia y la armonía.

Los merolicos, por otro lado, también son comerciantes. La diferencia es que no tienen ninguna tradición histórica en cuanto a los productos que ofrecen. La mercancía no proviene de la zona, ni tiene ninguna función que sostenga la sociedad local. Los vendedores son agresivos y los productos artificiales, de plástico y hechos sólo para vender. Son parte de otra realidad que se ha impuesto sobre el espacio y que se percibe como una amenaza a la armonía de Pátzcuaro, de la serenidad que Vero experimenta justamente allí. En estas citas aparecen el ruido en relación con los merolicos y la feria, y se entiende el ruido como una amenaza espacial:

El ruido. Invaden el espacio con rabia... con indiferencia. Pina dice que lo alquilan a la municipalidad. Se asientan en él como si fuera suyo. ¿Por dónde quieren que caminen los peatones? Amarran sus toldos en donde sea. (...) ¡Un micrófono! Grita su mercancía idéntica a la del puesto de junto. Y la gente se le arremolina embobada. (LV: 84)

Allá afuera está lleno de gente que va y viene por la calle como sonámbula. Tantas y tantas voluntades sometidas a la violencia de unos cuantos comerciantes que cuando no están gritando en sus rarísimos micrófonos, están leyendo fotonovelas. Vestidos con camisetas, tenis, cachuchas, como gringos viejos, de esos que llegan a Acapulco en caravanas de trailers. Esa mucha gente sí se oye, sí se siente. Como al borde de un precipicio. Se tienen que dar cuenta de lo feo de su vida. (LV: 85)

Precisamente en esta última cita, se compara el ruido con lo que viene de fuera, de los EE UU (por “los gringos viejos” –forma coloquial de denotar a los americanos del norte) y también lo que ya está pasando en Acapulco. En una ocasión hay una comparación explícita entre el mercado antiguo y este tipo de feria moderna: “La fiesta popular convertida en un degradante ruido comercial. Seguro así no eran los tianguis tarascos.”(LV: 89)

La significación del ruido también se extiende a la de la guerra y la amenaza que representa. El ruido es una expresión de la modernidad, y el vínculo de la modernidad y el individualismo lo señala Álvarez-Blanco (2010), como hemos visto antes. La guerra además tiene mucha presencia en la historia de México que Vero está experimentando a través de una simbiosis entre lectura y descubrimiento sensorial del espacio físico de Pátzcuaro. Está latente tanto en las páginas de Bernal como en las plazas, la gente y el entorno. Pero también existe la amenaza de una guerra actual, encabezada por los EE UU. A veces se mezclan los conceptos, el factor del tiempo o las distintas sensaciones de amenaza, y todo se vuelve precisamente un ruido. “Qué horror: la guerra. Parece que oigo el ruido: gritos, fierros, pasos (es el ruido de la feria, que no puedo olvidar...), pero estas ilustraciones en la *Historia de la Ciudad de México*

son ruidosas.” (LV: 106). En esta cita, vemos que Vero relaciona el ruido de la feria y los merolicos y el ruido de la guerra. Así, pues, “el ruido” se establece como una metáfora de algo caótico, horroroso. La metáfora se manifiesta también en que las imágenes se describen como *ruidosas*. Es evidente que no se pueden oír las imágenes, y sin embargo, el efecto que se cree al juntar lo visual (las imágenes) con el sentido del oído (ruidosas), es muy eficaz.

Por último está la dimensión del tiempo del “ruido moderno”. Habla del ruido moderno como un concepto de la sociedad consumista (LV: 96,103). La gente se deja seducir y entra como en trance (LV: 106, 107). Así, pues, establece otro vínculo de la modernidad con una sociedad sonámbula que, no obstante, le sirve de contraste a la protagonista para despertar su identidad, su rol y su propósito en el mundo. Se identifica con los indígenas de Pátzcuaro y descubre su propia voz en una especie de interacción con la sociedad moderna y la antigua, la urbana y la rural, con todos los roles que representan los destinos en cada parte. Para este proceso también es crucial su habilidad de empatía mediante la lectura que realiza. El *ruido* tiene la función de descubrir su aversión, forzarle a formar una opinión y así ser consciente de su propia voz. Contrasta con todo con lo que se identifica en ese pueblo, y toda *la vida* que descubre por todos lados, también le recuerda que tiene que liberarse y vivir como ella misma.

## 6.4 Pátzcuaro y la luz

La luz de Pátzcuaro es muy significativa, y no cabe duda de que está únicamente asociada con valores positivos. Vero se fija en la luz en muchas ocasiones, formando una parte inseparable de cómo percibe Pátzcuaro por un lado, y también como reconecta con sí misma en la intimidad de su casa. Por lo general, la luz *propia de Pátzcuaro* es referencial (sitúa el marco alrededor de Vero y sus reflexiones) y a la vez forma parte de la propia reflexión.

Vero se da cuenta ya en el tren, acercándose a Pátzcuaro: “Qué bonita luz. Es una luz oscura, rojiza, húmeda.” (LV: 10). Sugiere calidez y una gran calma, un presagio de cómo va a ser Pátzcuaro. La luz se experimenta de forma sensorial, lo cual la hace apta para la imaginación poética. No sólo la vemos, sino que *sentimos* la luz. Es parte de cómo se siente Pátzcuaro. Es un sitio adecuado para la introspección: “Acá la gente habla como para adentro. Así es la luz. Así es la piedra de las casas...” (LV: 19) Vero se emociona con su nueva casa, y enseguida sabe que va a poder estar bien y poder realizar allí su propósito que es aprender a ser ella



misma: “Nunca había sido viuda antes. Fui niña, joven, novia, mamá, esposa, suegra, abuela, pero ¿viuda? ¿Cómo se hace?” (LV: 15) El proceso en Vero es notable del principio a fin: al llegar demuestra una inseguridad, una falta de tomar decisiones, un miedo a pisar mal. Tiene que familiarizarse con el terreno, tanto su nueva situación sentimental como su nuevo entorno físico. La luz es una constante del ambiente que le tranquiliza y le guía.

La luz, dios santo, esta luz tan...cómo se diría, tan apropiada para una viuda, creo. Es melancólica, serena, callada. Trae todo adentro. Una luz que se contempla a sí misma. Que se lee. Se platica como lo estoy haciendo yo casi sin darme cuenta. (LV: 15)

Sabemos que la casa es un sitio ideal para Vero, es como parte de ella. Y la calidad de la luz, hace que esté tranquila. Encontrará su forma de ser. Será viuda su modo. Y no cabe duda de que la luz influye en el entorno y la gente:

-Ah, qué bonita es la plaza. Es magnífica. Qué color. Estoy enamorada del color de Pátzcuaro. Mira ese verde, Pina, tú por eso eres así.  
- ¿Cómo? ¿Verde?  
- No, mujer, así serena, dulce y firme. Por eso me agarraba de tu brazo cuando era pequeña y ahora que soy vieja, también. (LV: 26-27)

Es decir, que el carácter de la gente –Pina en concreto–, su personalidad, Vero se lo da como mérito a la ciudad, o *a la luz de la ciudad*. Parece una broma, pero lo dice muy en serio. Una cosa es *comparar* el carácter o el talante de una persona con algo (crear un símil) para explicar, elogiar o de alguna forma describir esta persona. Pero lo que aquí vemos, es en mi opinión muy distinto. Entiendo que *por ser así* la ciudad, ha contribuido a desarrollar esta cualidad de Pina. Es como si la *personalidad* de la ciudad se hubiese apropiado de ella. He señalado que la ciudad es su gente, que la gente de cierta forma crea el sitio con su actividad. De la misma forma que existen particularidades físicas del entorno, que a su vez contribuyen a moldear a la gente. Se puede hablar de una difusión –u ósmosis– de cualidades de la gente al espacio y del espacio a la gente. En efecto, tal traspaso de valor, o significado, se ajusta a la idea principal de este proyecto, aunque desde otra perspectiva.

## 6.5 El baúl y su significación metafórica

Por último, en mi análisis del espacio en LV, quiero tratar el baúl de Vero como símbolo de su proceso de emancipación y autorrealización. Bachelard dedica un capítulo entero a “drawers, chests and wardrobes” (1994: 74-90). Refiriéndose a estos objetos dice:

Indeed, without these “objects” and a few others in equally high favour, our intimate life would lack a model of intimacy. They are hybrid objects, subject objects. Like us, through us and for us, they have a quality of intimacy. (Bachelard, 1994: 78)

El baúl pertenece a la categoría de estos “few others”. Es un cofre grande en sí. Tienen la misma función: la de guardar pertenencias privadas y poder ser abierto. En LV el baúl tiene un papel muy simbólico, que está ligado al espacio por dos motivos. Es el denominador por excelencia de su espacio doméstico y limitado en la casa de Acapulco: “Siempre desde que me casé, lo vi al abrir los ojos. A los pies de la cama. Siempre ahí, siempre ahí.” (LV: 61) Es lo que le ubica en su vida como esposa, es su punto de referencia. Se identifica con él porque es un *constante* en su vida. Le recuerda su *perspectiva* monótona y su pertenencia. Por otro lado, el baúl es donde guarda las cosas: los recuerdos y sus sueños. Es el equipaje que se lleva, pero que le va guiar de una forma inesperada.

Cuando Vero se instala en Pátzcuaro, no puede pensar en otra cosa que su baúl. Es lo más valioso que tiene, es como un almacén de todos sus recuerdos de esa época, o más que recuerdos, le ha acompañado desde entonces, desde que se casó. Los primeros días en Pátzcuaro espera y añora mucho este baúl, o este “equipaje” suyo, en doble sentido: “Ojalá mi baúl llegue hoy.” (LV: 23) Lo piensa al escuchar la música, emocionarse y reflexionar sobre su sitio en el mundo. Luego vuelve a pensar en el baúl: “Estaba segura de que esta noche me la iba a pasar acomodando las cosas del baúl. Que eso me iba a ayudar a llegar. Va a ser el broche de oro.” (LV: 28) Por un lado, lo está esperando con muchas ganas, pero a la vez intuye que no llegará según el plan. Y parece que le da miedo, porque lo necesita como si fuera una parte importante de ella misma. Vuelve a insistir en él: “Siempre lo tuve en mi recámara, (...)” (LV: 28) “Y mi baúl no acaba de llegar.” (LV: 29) Tanto énfasis en el principio de la novela demuestra la inseguridad y la poca autoestima de la protagonista. Y su actitud frente al baúl cambiará radicalmente a lo largo de la novela, como un proceso sintomático de lo que le pasa a ella misma.

Porque aparece después de un retraso, pero está totalmente estropeado. Viene acompañado por una carta, en la que un hombre confiesa haberlo abierto. Y aunque no asume la culpa de lo que le ha pasado, siente lo ocurrido y se ofrece a pagar por la restauración. Significa que Vero tiene que deshacerse de su baúl por un tiempo, y al final cuando lo recupere, habrá cambiado. Y es que ese objeto, en el que al principio no podía dejar de pensar, ha dejado de significar lo mismo para ella. Sintomáticamente se ha liberado de la dependencia de él, al igual que ha hecho con la de su marido. El proceso del baúl es un indicador figurativo del proceso interno (la emancipación de su rol social y personalidad comprometida) que ella va a realizar y que constituye el núcleo temático de la novela. Dice: “Ya no cabe en mi vida ese baúl. No te rías, es en serio que ya no lo quiero.” (LV: 70) Pero le costará tiempo antes de llegar a esta conclusión. Cuando le entregan el baúl roto al principio, todas sus cosas, sin embargo, las puede recuperar. Están intactas. Y estos objetos tienen mucho valor sentimental para ella. Cuando los va sacando para buscarle sitio en su nueva casa, sus historias les dotan de valores metafóricos para la novela. Estos objetos sirven para comprender algo de Vero y el proceso que ha iniciado, serán claves significativas para el proceso que va a llevar a cabo en Pátzcuaro. Bachelard recuerda que los secretos íntimos están ligados a las pertenencias de los “drawers, chests and wardrobes” y cómo se asocian con los sueños (1994: 74-89). Ahora comentaremos algunas de las cosas que aparecen en su baúl.

Está el mantel que sólo había usado una vez de recién casada y lo guardó. Es decir, que aun no ha cobrado valor personal, no le significa nada en especial. No le transmite recuerdos, nada que le provoque sentimientos o sensaciones. Y tampoco lo asocia con nada de su vida de esposa. Es simplemente algo suyo, sin historia. Una parte de ella que no formó parte de la vida matrimonial y que ahora puede ser recuperada. Pero sí tiene el valor de haberse guardado durante mucho tiempo, tan nítidamente: “siempre lo he tenido en el ropero con naftalina.” (LV: 30). Es como si estuviera esperando para estrenarse en alguna ocasión. Hay un cambio de sentido. Saca el mantel que había guardado, para por fin *usarlo*, y así (como diría Bachelard) darle vida. Y va comprendiendo algo nuevo cuando lo compara con su matrimonio: “Mis cincuenta años están guardados en algún cajón con naftalina, igual que tuve ese mantel que ahora tengo puesto en la mesa... (LV: 51). Es como cambiar de sitio el mantel y su vida de casada. Ahora la Vero que fue esposa está guardada en un cajón como un recuerdo bonito, y ha vuelto a sacar a la Vero independiente para que cobre valor “en el centro de la mesa”. Al fin y al cabo, el mantel es una metáfora de ella misma, y por su forma alude a la “tabla rasa” o “una hoja en blanco”. Es una imagen concreta del potencial de

Vero -sin realizarse. Ahora saca esta “tabla rasa” suya para empezar a llenarla con sus experiencias y sus reflexiones. El mantel ha estado guardado durante todos estos años, al final se va a usar, y así cobrará vida.

Además del baúl hay una cajita: el costurero, que también va a cobrar un valor en especial. Allá, en Acapulco, tenía la máquina de coser, la cual no va a necesitar. *Vuelve* a las formas de antes, y no de un antes reciente, sino el de antes de casarse, antes de entrar en el papel de esposa, que ya no es. Los objetos le ayudan a recuperar su ser y estar propios, los de antes de ser esposa. Además, estas pertinencias tienen mucho valor por sus funciones: el mantel hace la mesa, que es el corazón de la sala, donde se socializa y se habla, donde ella va a desarrollarse, formarse y hacerse, sola con su música o sus lecturas o en conversación con Pina. El costurero le sirve para coser (o tejer –un derivado de lo mismo), y dice ella misma que es lo que tiene que hacer: “Tejer. Tejer, sí. Tejer es lo que tengo que hacer.” (LV: 22). Esta actividad con hilo tiene un sentido figurado. Es una metáfora: tiene que yuxtaponer el sentido que tiene cada cosa, poner una sensación al lado de la otra, combinar un sentido con otro, hilar ideas –como tejer. Y así hasta orientarse en el mundo por su propia cuenta. Tejer también es escribir<sup>57</sup>. Aquí vemos un paralelismo con NV, una necesidad de poner orden mediante el acto de escribir textos, orientarse en el mundo al unir recuerdos, ideas y opiniones como si fuera con hilo.

Hay varias cosas en el baúl, pero voy a comentar dos cosas que recuerdan al mar. Está la piedra del mar que es la encarnación del paso del tiempo. La piedra es la misma siempre, y a la vez, no lo es. Es una prueba concreta de cómo se forma una cosa a través del tiempo, al que también estamos expuestos. Con el tiempo la piedra se hace más lisa, más circular, se le quita la superficie rugosa, áspera. Es también un recuerdo del mar, de las vistas infinitas, de las fuerzas enormes que tiene, y que refleja otro objeto del baúl: el cuadro de Diego. Es una pintura que le hizo su hijo menor del mar abierto sin acantilados. También es un objeto recordatorio de cómo se puede cambiar. Es como Diego *solía* ver las cosas, con interés y curiosidad. Luego sabemos que el mismo Diego es el que no tiene tiempo para nada o nadie. Hasta que aparece al final de la novela. La madre lo nota distinto otra vez, y es que ha tenido una epifanía en que rechaza la modernidad, su trabajo y todo en lo que se había convertido. Al

---

<sup>57</sup> Glenn trata esta metáfora con respecto a NV (1993). En su artículo demuestra el uso de “Collage, Textile and Palimpsest” en la obra de Carmen Martín Gaité en general y en NV en particular. Dice: “The relationship of text and textile, both of which derive from the Latin *textus* (“fabric, structure, text”), the past participle of *texere* (“to weave”), has been observed by many feminist critics.” (1993: 410)

final quiere viajar con la familia y volver a explorar su curiosidad. Ha dado un giro en su concepción del mundo y su rol en él. Y su cuadro le recuerda a la madre cómo había solido ser. Le recuerda a esta perspectiva descubridora que ella solía valorar. Y es una perspectiva que los dos volverán a obtener a lo largo de la novela.

Hemos hablado mucho la aparición de la técnica del collage, y la forma de juntar “piezas” de significado en NV, sean los “añicos de espejos”, “los cachitos” de Encarna, las habitaciones de recuerdos, o el mismo cuadro “gente en un coctel”. El baúl en LV también puede ser considerado como un collage: todos los objetos representan partes de Vero, o cosas que le van a servir en el futuro para poder ejercer tareas con sentido, reflexionar, llevar a cabo un proceso de concienciación y así vivir mejor: más como ella misma y con mayor sentido. Vero se ha liberado de su necesidad del baúl como un objeto referencial y guía. Pertenece a, y representa, su etapa como esposa. Ya no necesita “guardar” allí sus sueños, sino que los va a vivir abiertamente. Su intimidad no es cosa del cofre, puede llenar la sala entera con sus caprichos y expectativas.

Hemos visto que la insistencia en la actividad diaria *de la vida* es fundamental para la percepción del sitio, tanto para el lector y su “imaginación poética” como para Vero en sus reflexiones y proceso de “aprendizaje” hacia su liberación personal y emancipación de roles y expectativas.

## **6.6 Espacio público – espacio interior: el mundo “afuera” y el mundo “adentro”**

Algo que me llamó mucho la atención la primera vez que leí LV, fue la constante dinámica de Vero entre su casa y el pueblo, el “ir y venir”, el “entrar y salir”, el “acá y allá” y el “afuera y adentro”. Estos pares de opuestos suponen una sensación de movimiento en la novela, es como una mano que te guiara “llevándote y trayéndote” por todos los espacios de la novela. He sentido gran curiosidad por analizar este aspecto. Me gustaría señalar la oposición y el contraste entre el pasado de Vero y los nuevos impulsos del tiempo y el espacio presentes en la novela. Recordemos que su vida de esposa en Acapulco fue de cierta forma inmóvil, vivía exclusivamente en la esfera doméstica. El contraste es enorme al constante movimiento de su nueva vida de viuda en Pátzcuaro. Su nuevo “ir y venir” contribuye a bosquejar la ruptura con

su antiguo rol y pasado acapulqueño frente a su nueva realidad (e identidad) pátzcuareña. Pero aun así: ¿qué supone esta dinámica? ¿Qué logros literarios ofrece?

En este trabajo no hemos destacado la relación amistosa entre Vero y Pina, un tema central en la novela y tratado a fondo por López (1996). Sin embargo, vamos a ocuparnos en el contraste entre Pina y Vero. Es evidente que las vidas que han llevado las dos, representan “roles” distintos en la sociedad: Vero el de la esposa (hasta morirle el marido y decidir irse a Pátzcuaro) y Pina el de la mujer independiente, que no se casó porque, como dice: “yo quería ver el mundo, aprender cosas, moverme con libertad.” (LV: 39) Es decir, para Pina el *hecho de no haberse casado le ha supuesto una libertad de movimiento*. Esta es otra clave para la lectura de esta novela. Ahora, que Vero ya no es esposa, va a experimentar esta misma libertad. Solamente existe la diferencia de que Pina no ha conocido otra realidad. Siempre ha sido libre. Vero, sin embargo, tiene que aprender qué hacer con esta libertad, cómo ser ella misma, libre de expectativas. Tiene que aprender a moverse, pero también tiene que aprender de la experiencia del movimiento. Al fin y al cabo, la dinámica es el fundamento o la condición del proceso de aprendizaje.

Una aproximación a esta dinámica entre el “afuera” y el “adentro” la podemos leer en el artículo de Pellicer (2001: 17-18). Para él, el “afuera” viene a ser el mundo masculino, mientras el mundo de “adentro” se asocia con lo femenino. Lo comenta así en relación con las lecturas de Vero sobre la toma de Cortés de Tenochtitlan:

El *afuera* se volvió el campo de batalla de ellos y el *adentro* el de la paz de ellas. Cortés, lee ella, tomó Tenochtitlan y como era muy hombre se quedó *afuera* y mandó que limpiaran la ciudad su subordinados, es decir, los que no eran tan hombres como él. Ella advierte que “no todos los hombres son iguales: hay unos más hombres y unos más mujeres, los que hacen el trabajo, los que pelean a pie y mueren por centenares...”. “Ser más mujer” es, al contrario de “ser más hombre”, una expresión que no se usa porque no está autorizada por el discurso patriarcal. Puga, a través de su protagonista, le atribuye a la expresión un valor reivindicatorio de la femineidad pues “ser más mujer” significará cualidades ya no derivadas de nociones y complejos masculinos, sino de la naturaleza propia de lo femenino. (Pellicer, 2001: 18)

Sigue apuntando que Vero ahora sí tiene *permiso de salir afuera*, aunque todavía “pertenece” al mundo adentro -el femenino- por su rol de madre. Evidentemente, este movimiento entre los dos “mundos” hace algo con ella. Pellicer propone que “Acaso en este tipo de exilio o *jouissance*, se acaba anulando ese peculiar sentido de *adentro* y *afuera*.” (2001:18) A partir de su lectura, en Pátzcuaro, Vero deja de pertenecer a la clasificación del mundo femenino, sin

pasarse al mundo masculino. O por lo menos se da cuenta de lo artificial de la dicotomía. Quizás la exclamación de “ser más mujer” es irónica al descubrir lo ridículo en llevar al extremo esta contraposición. Igual descalifica tanto el “ser más hombre” como el “ser más mujer”. No son más que categorías construidas que dividen artificialmente el mundo entre los sexos, cuando no existe ningún motivo para dividirse así. Entiendo que lo que dice Pellicer es que ella encuentra su identidad independientemente de estas categorías. O a pesar de ellas. Vero por fin encuentra *su sitio*, sin darle importancia al hecho de estar con un pie en cada campo, dado que para ella no son opuestos. Entiendo *una integración* de los dos mundos, de los dos opuestos *en* lo que es la jouissance –el final feliz y el encuentro existencial de Vero. En Pátzcuaro ella experimenta que una distinción no significa estar en contraposición. Y pertenecer al tradicional “mundo de la mujer”, no excluye a una del tradicional “mundo del hombre” – y viceversa. Donde ella está, se ha convertido simplemente en *su sitio*.

Cierto es que el mundo adentro, la esfera doméstica, siempre ha sido asociado con la mujer y el afuera con el hombre conquistador. Y es evidente que la perspectiva de Pellicer le proporciona otro nivel a la lectura. Vero siempre ha sido definida por su “rol” de esposa, que es del que se está deshaciendo. Esta dinámica de “ir y venir” en la novela desafía los “roles” de hombre y mujer, “lo masculino” y “lo femenino” por definición. La emancipación y la búsqueda por parte de Vero de una identidad propia, influye en la “deconstrucción” de los roles y las expectativas de ambos mundos. Podrá ser ella, sin que la denominación la encierre. Podrá moverse libremente entre “afuera” y “adentro” sin tener por qué notar la distinción. No obstante, me gustaría señalar otra aproximación a esta dinámica entre la casa y el espacio público, tradicionalmente esfera de mujer y hombre, respectivamente, que espero pueda enriquecer aun más la lectura. Se trata del acercamiento de Bachelard en su capítulo “The Dialectics of Outside and Inside”, que creo puede iluminar el proceso de búsqueda y formación de la identidad de Vero desde un nuevo ángulo.

Bachelard observa que “[t]he dialectics of *here* and *there* has been promoted to the rank of an absolutism according to which these unfortunate adverbs of place are endowed with unsupervised powers of ontological determination.” (1994:212)

Ahora propongo otra perspectiva no de géneros, sino meramente espacial. ¿Por qué este abismo entre aquí o allá? ¿Acaso son opuestos? Es de esperar que uno se haga esta pregunta, estudiando el espacio en LV, dado que son términos que aparecen con mucha frecuencia. Es evidente que Vero se orienta por los pares de opuestos “acá/allá”, “adentro/afuera”, “entrar y

salir”, de los que hay muchos ejemplos. (LV: 14, 15, 54, 62, 86, 88) En el proceso de Vero, es oportuno destacar que estos pares de significado van cambiando con el curso de la novela. Al principio notamos una gran distinción entre los dos. Vemos que por un lado, el mundo exterior atrae a Vero y, sin embargo, se siente más cómoda en su casa. Poco a poco va desafiando al miedo (o una implícita autoprohibición) a salir al mundo. Admira la mundología de la amiga y eso es un factor catalizador. Al principio es evidente que necesita una excusa o un pretexto para salir, pero sus ganas de poder “escapar” al mundo de afuera hace que más o menos conscientemente se invente motivos para salir. Con el transcurso de la novela “olvida” los pretextos y sale, simplemente porque le da la gana. ¿Por qué? Quiero sugerir que estos límites entre las esferas, o los mundos si se quiere, son artificiales e inherentes a la sociedad por las expectativas que se tiene a los roles sociales, tanto por el género como por la edad. Vero logra superar estas barreras invisibles.

Dice Pina: “(...) casas que crecen con la vida de uno. Que cambian cuando uno cambia; se renuevan; deshacen espacios para abrir nuevos. Si no fuera por esta casa no podría viajar como lo hago. Es mi ancla, mi punto de referencia...” (LV: 17) Lo que sugiere es que el “adentro” es parte de –o por lo menos está condicionado por- el “afuera”. No son dos mundos opuestos, sino dos mundos simbióticos. Es lo mismo que describe Bachelard, aunque él lo hace con elegancia poética.

El mundo de “afuera” entra dentro de su esfera, en que sale a buscar nuevos impulsos. De esta forma, el mundo de “afuera” entra en el mundo de “adentro”. Se lleva al mundo que experimenta fuera, su esencia, sus dimensiones sensoriales y el sentido que cobran por ejemplo las plazas públicas de Pátzcuaro. Lo lleva todo dentro de sí y se lo trae todo a su casa. Allí, en su casa, encuentra su “habitación propia”, es decir el tiempo ininterrumpido y el espacio solitario donde poder escribir, leer y reflexionar. Y es donde se lleva las impresiones de fuera para que formen parte de ella, para el desarrollo y evolución de su identidad. Y a la vez, empieza a notar que cuando está “afuera”, en el mundo exterior, es cuando realmente siente que está viva la parte de más “adentro” de ella. Es como un collage de la vida: si todos somos piezas del gran cuadro, no cobramos sentido hasta entrar en interacción con el mundo de afuera. No podemos “ser completamente” en nuestro mundo de adentro, si no estamos también en el de afuera. En sus encuentros con la plaza, la gente, la historia –en fin, lo que “environs” Pátzcuaro- es cuando Vero también se puede encontrar en paz con su mundo adentro.



Porque es algo muy íntimo, privado, algo muy “dentro” poder sentirse parte de algo más grande, algo “afuera”. La pieza de “interior” encaja en el mundo exterior. En el encuentro con todo lo que hay afuera, uno se puede sentir un poco más adentro consigo mismo. Y también al revés. Cuando Vero lleva a casa “todo el mundo afuera”, en el sentido de que lo que allí ha experimentado, se siente parte de esto, aunque a veces necesite retirarse para darse cuenta. En vez de acentuar las diferencias entre estos dos mundos, el hecho que sean espacios delimitados, pueda ayudar a una dialéctica, un refuerzo de lo que les une, precisamente por su carácter separador. En mi opinión, la constante referencia a los pares opuestos que denotan una separación espacial, es intencional. Con el énfasis en la dicotomía, el lector se ve forzado a reflexionar sobre el significado, y no sería rebuscado sugerir que la novela ofrece una deconstrucción de estos términos: hay una dinámica dialéctica entre “afuera” y “adentro” como propone Bachelard. En vez de separar, unen.

Con este argumento me voy acercando a la conclusión de este capítulo, ya que el espacio en LV, tiene en gran medida la función de hacer consciente a Vero en su proceso de búsqueda de una nueva identidad.

## 6.7 Fin de viaje y conclusión en LV

El “final feliz” de NV es un final *distinto* al de la novela rosa, por denominación “literatura femenina”. Y en esto, el final de LV se le parece mucho. El desenlace supone una nueva libertad adquirida por parte de la protagonista. Implícita en esta libertad está la posibilidad de ser feliz, aunque con otras características: una felicidad dinámica, opuesta a la pasiva y estática felicidad de las novelas rosas. Aunque todo sea dicho, las novelas rosas tampoco suelen tratar la vida femenina en la tercera edad. Me atrevo a sugerir, que en la prolongación del típico final feliz joven, donde la mujer no tiene más que esperar a su hombre y casarse con él, su inclinación natural correspondiente, sería la del luto eterno cuando se muere el marido. Es decir, si la máxima felicidad se alcanza con la entrega pasiva al marido, sería natural considerar al marido, el propósito de la vida para alcanzar la felicidad. Si desaparece, es natural deducir que la vida carece de sentido. Sea como fuere, la viuda en esta novela, Vero, se opone a la idea de que se le haya acabado la vida, de hecho, el *mundo tan vivo* alrededor se lo recuerda y ella se lo propone: “Todo está tan vivo, dios mío, estos jitomates, las calabacitas, las manzanas y peras. Hasta parece que gritan impacientes: ¡Se murió tu marido, no la vida!” (LV: 15)

Sin embargo, Vero no sabe cómo ser viuda, no sabe ser ella misma, ya que siempre ha sido algo para alguien más. En Pátzcuaro lo descubre. Tiene que redescubrirse, escucharse, formarse. Su nueva libertad y condición para la felicidad, se manifiesta en el movimiento y en la dinámica. En su nueva posición puede *participar* en la sociedad. Se forma en la interacción con lo que es Pátzcuaro, es decir con su gente, su historia, su mercado, sus tradiciones, su arquitectura etc. - todo lo que le inspira alrededor. Ata cabos a partir de las lecturas, las conversaciones y los paseos.

Y toda esta formación de una identidad, este proceso de cambio de ser “la esposa” a ser “la viuda” (y finalmente sólo Vero), lo lleva a cabo en Pátzcuaro. ¿Y qué tiene que ver? ¿Por qué es importante? En esta conclusión vamos a señalar varias funciones de Pátzcuaro que hemos descubierto. Por un lado, es el sitio ideal para que Vero realice este proceso. Porque el significado histórico que hemos visto, ayuda a dotar el lugar de unos valores que impregnan la historia de la novela. Las asociaciones del sitio, hacen que sea más clara, más lógica y más verosímil la historia de Vero. Es evidente que Vero no puede “vestirse de negro” y seguir enteramente de luto por su difunto marido. Lo que se destaca en la historia-real de la utopía de Pátzcuaro, es que la población del sitio, encontrara su valor por su *participación* en la *vida diaria* de la sociedad. La gran variedad de productos es una prueba de que la gente podía *crear* algo suyo, algo único, aunque fuera de la agricultura o la artesanía. Con la expresión de algo suyo, también hacían su contribución a la diversidad de la sociedad, algo que se puede observar en el *tianguis* que marca hasta el día de hoy la idiosincrasia de este pueblo. Hemos documentado la gran variedad de productos, el trabajo no como recurso para sobrevivir, sino como una actividad a través de la cual vivir. Esta parte del significado de Pátzcuaro, la reconocemos tanto en la historia-real como en la novela. Se refuerzan en las dos. Se manifiesta en el libro por la necesidad de Vero de formar parte del sitio, de ser ella misma y participar en la sociedad. Y es lo que va a hacer. Pero primero tiene que *saber* quién es.

En la utopía de Pátzcuaro había un énfasis en el *individuo*, que es igual al que experimenta Vero. Los habitantes tenían libertad dentro de la utopía. Era una libertad para crearse una vida mejor y desarrollarse a nivel personal. Vero entra en un proceso de metamorfosis. Después de haber sido “la esposa” de Carlo en Acapulco, llega a Pátzcuaro y descubre su propia identidad. Después de haber sido madre de los niños, haber cocinado, limpiado y escuchado al marido, llega por fin a Pátzcuaro, donde no tiene que hacer nada de eso. Su vida ya no gira en torno a hacerle la vida más fácil a su marido. Y así es que de repente Vero ve otras cosas, *sale*

y *se distancia* de las discusiones de sus hijos. Deja de ser explotada en base a su rol subordinado.

La novela también refuerza esta percepción de la historia del lugar. He subrayado la importancia de la propia experiencia de Pátzcuaro en Vero. Aquí más que en NV, el entorno entra en diálogo con la protagonista. Es como si Pátzcuaro tuviera su propia voz y le hablara a Vero a través de la gente, la arquitectura, la historia, la estética, las tradiciones etc. Además, la luz, el ruido y el silencio le transmiten mucho sentido. Se intuye la dimensión poética del espacio que según Bachelard es cosa de la fenomenología del alma. Muchas de las reflexiones de Vero, las lleva a cabo a partir de impulsos e impresiones espaciales. Es lo que Bajtín llamaría una función orgánica del espacio. En resumidas cuentas: el significado de Pátzcuaro se hace parte de Vero. Y de la misma forma, Vero pasa a formar parte de Pátzcuaro, ya que se convierte en una de “the agents who move, act and interact with the scene.” (Miller, 1995: 20) Su viaje hacia la liberación, el entendimiento y la formación de su personalidad es parte de Pátzcuaro. Lo que ha logrado en este lugar, pasa a ser mérito del mismo. Si viajase mañana a esta parte de Michoacán, o si leyese “Pátzcuaro” en algún contexto, no podría evitar evocar cierta sensación de armonía, paz y participación. Porque el significado literario de la novela ha reforzado el mismo significado histórico. La novela simplemente añade una perspectiva más: la de una curiosa y serena abuelita dando sus paseos libremente por las plazas, descansando en un banco o gozando de un taco de los puestos de la calle.

## 7 Conclusión

En este trabajo he indagado en los valores literarios del espacio en las novelas NV y LV. Tal y como me propuse en la hipótesis, he tratado el énfasis del espacio en las novelas aplicando las teorías de entre otros Miller (1995) y Bachelard (1994). Me doy por satisfecha por haber tenido la oportunidad de llevar a la práctica estas teorías, que puedo decir, me han permitido descubrir y explorar nuevas posibilidades en la literatura. Una cosa es entender la teoría y otra usarla en la práctica de la lectura como una herramienta para llegar a alcanzar una comprensión, que de otra manera, difícilmente podría haber realizado.

La idea de Miller (1995) sobre los sitios –su topografía - describe cómo percibimos los sitios o/y cómo creamos su significado, cara y cruz de la misma moneda. En este trabajo hemos seguido este proceso de alternación entre revelar y crear el significado de los lugares. Hemos establecido un significado histórico-real, para luego compararlo con el que va formando la novela, es decir, el significado literario. Y efectivamente, hemos comprobado que el significado histórico-real de Cádiz y Pátzcuaro, evoca valores como la libertad y la autorrealización, que enriquecen la lectura de los procesos de las protagonistas. Subrayan y acentúan el significado literario y el final feliz de éstas.

He demostrado una interacción del significado histórico-real de los sitios (Cádiz y Pátzcuaro) con el significado literario. En mi opinión, el final de la novelas ha sido enriquecido por las evocaciones de libertad de los lugares. Lo que ya estaba impregnado por la historia en Cádiz y Pátzcuaro, ha subrayado y acentuado la percepción de la emancipación de las protagonistas y el final feliz en las novelas. Por otro lado, la experiencia de libertad, es de otro calibre que las libertades conseguidas allí en la historia-real.

Desde el principio, las ideas de Miller me han proporcionado unas herramientas para demostrar el papel de los lugares como significantes en la obra. Efectivamente, hemos visto que el flujo del significado que transmiten, crea una dinámica especial. He constatado cómo distintos entes espaciales, a diferentes niveles, se tiñen de un significado en un contexto para luego escurrirse en otro y volver a cargarse de nuevo. Es lo que Bajtín llamaría una “función orgánica” del espacio (2008), o lo que podemos apreciar como un “collage” de sitios, muy en la línea de las autoras.

Asimismo, hemos apreciado la dimensión fenomenológica del espacio de la que nos recuerda Bachelard (1994). Insiste en la casa como núcleo de entendimiento y expresión de la dimensión íntima. Esto se aprecia claramente en el caso de Sofía y las habitaciones de la casa. En ellas Sofía da con objetos llenos de recuerdos del pasado e influencias de sus hijas que le ayudan a orientarse en su proceso. Además, las habitaciones han servido como recursos metafóricos en la narración para resaltar el estado de ánimo de las protagonistas. En el caso de LV, observamos la dimensión poética en la dialéctica del afuera y adentro en el caso de Vero, así como con el significado del baúl.

A partir de lo estudiado, queda demostrado que en el viaje interno de las protagonistas, los sitios físicos son vehículos de recuerdos y portadores de significados que resultan decisivos para ellas.

## 8 Bibliografía

- Álvarez Méndez, Natalia. 2010. "Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual". En *Lugares de ficción: La construcción del espacio en la narrativa actual*, editado por M. P. Celma Valero y J. Ramón González. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Álvarez-Blanco, Palmar. 2010. "Para una reeducación de los sentidos: Naturaleza y ficción en el siglo XXI". En *Lugares de ficción: La construcción del espacio en la narrativa actual*, editado por M. P. Celma Valero y J. Ramón González. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Bachelard, Gaston. 1994. *The Poetics of Space*. Boston Massachusetts: Beacon Press. Edición original, 1958.
- Bakhtin, Mikhail. 2008. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". En *The Dialogic Imagination*, editado por M. Holquist. Austin Texas: University of Texas Press. Edición original, 1981.
- Cruz-Cámara, Nuria. 2008. *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité: un estudio de sus novelas de los noventa*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Culler, Jonathan. 2008. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge.
- Davies, Catherine. 1998. *Spanish Women's Writing 1849-1996*. London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques. 1982. "Différance". En *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press. Disponible en <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/diff.html> [acceso 20/5-11].
- Garrido Domínguez, Antonio. 2007. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Glenn, Kathleen Mary. 1993. "Collage, Textile and Palimpsest: Carmen Martín Gaité's *Nubosidad variable*". *Roman Languages Annual* (1):408-413.
- Gómez, Fernando. 2001. *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico: The Figure of Vasco de Quiroga (1470-1565)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Herr, Richard. 2001. "Flujo y reflujo, 1700-1833". En *Historia de España*, editado por R. Carr. Barcelona: Ediciones Península.
- Izquierdo, José María. 2004. "Carmen Martín Gaité + Tzvetan Todorov = El cuarto de atrás (1978)". En *Simposio internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov*, editado por I. Enkvist y J. M. Izquierdo. Lund: Lunds Universitet. Disponible en <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/actas.html> [acceso 24/8-11].
- Lindström Leo, Ingrid. 2009. *Scribo ergo sum. Aspectos existenciales en tres novelas tardías de Carmen Martín Gaité*. Tesis doctoral, Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies, Stockholm University, Stockholm.

- López, Irma M. 1996. *Historia, escritura e identidad: la novelística de María Luisa Puga*. New York: Peter Lang.
- Løvlie, Anders Sundnes. 2010. *Textopia: Experiments with Locative Literature*. Tesis doctoral, Department of Media and Communication, University of Oslo, Oslo.
- Martín Gaité, Carmen. 1983. *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Editorial Trieste.
- 1996. *Nubosidad variable*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Mejía-Pérez, Marcelo. 2008. *Vuelta a la naturaleza: una lectura ecocrítica y ecofeminista de María Luisa Puga y Leonardo da Jandra*. Tesis doctoral, Hispanic languages and literatures, University of California: Santa Barbara. Disponible en <http://proquest.umi.com/pqdlink?vinst=PROD&attempt=1&fmt=14&startpage=-1&ver=1&vname=PQD&RQT=309&did=1617283631&exp=09-02-2016&scaling=FULL&vtype=PQD&rqt=309&TS=1315128229&clientId=28039> [acceso 24/8-11].
- Miller, J. Hillis. 1995. *Topographies*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Moretti, Franco. 1998. *Atlas of the European Novel 1800-1900*. London: Verso.
- Oropesa, Salvador. 1995. "Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo". *Letras peninsulares*, 8 (1):55-72.
- Pellicer, Juan. 2001. "Jouissance y escritura femenina: del Pátzcuaro de María Luisa Puga al Cádiz de Carmen Martín Gaité". *Los Universitarios*. 15 Nueva época: 12-18.
- Pfeiffer, Erna. 1992. *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- 2006. "María Luisa Puga, una conciencia descentralizada". *Anuario de letras* 44:271-290.
- Phillips, Carla Rahn, y William D. Phillips. 2010. *A Concise History of Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pucheu, Jeanette. 2011. "The Home as Palimpsest: *Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir* and *Irse de casa*". En *Beyond the Backroom: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, editado por M. Womack y J. Wood. Bern: Peter Lang.
- Puga, María Luisa. 1990. *De cuerpo entero: el espacio de la escritura*. México D.F.: Ediciones Corunda.
- 1994. *La viuda*. México: Grijalbo.
- Ribeiro de Menezes, Alison. 2011. "Gender and Space in Carmen Martín Gaité's *Nubosidad variable* and *La Reina de las Nieves*". En *Beyond the Backroom: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, editado por M. Womack y J. Wood. Bern: Peter Lang.
- Ricouer, Paul. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.

- Rolón-Collazo, Lissette. 2002. *Figuraciones: Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*. Frankfurt am Main: Iberoamericana.
- Rodríguez Lafuente, Fernando. 1993. “El cuento de nunca acabar: técnica narrativa”. En *Carmen Martín Gaité*, editado por E. M. Gifre. Buenos Aires: Instituto de cooperación iberoamericana. Versión original (transcripción), 1990.
- Shoentjes, Pierre. 2003. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Skjøstad, Belinda Eikås. 2001. *Et eget rom: interlocutorens funksjon i en erindrings- og skriveprosess i Carmen Martín Gaites Nubosidad variable*. Tesis Maestral, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Torre Fica, Iñaki. 2000. “Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*”. *Espéculo*. Edición especial, editado por J. M. Aguirre. Madrid: Universidad de Complutense. Disponible en [http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ina\\_torre.html](http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ina_torre.html) [acceso 6/6-2011].
- Woolf, Virginia y Morag Shiach. 2008. *A Room of One's Own; and Three guineas*. Oxford: Oxford University Press.
- Womack, Marian y Jennifer Wood. 2011. *Beyond the Backroom: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*. Bern: Peter Lang.
- Zavala, Silvio. 1992. “La “utopía” de Tomas Moro en la Nueva España”. En *La utopía mexicana del siglo XVI: lo bello, lo verdadero y lo bueno*, editado por G. Tovar de Teresa, S. Zavala y M. León-Portilla. México, D.F.: Grupo Azabache.

### **Obras de consulta:**

- Real Académica Española. [www.rae.es](http://www.rae.es) [acceso 12/7-11].
- Universidad de Veracruz. [www.uv.mx](http://www.uv.mx) clave de búsqueda: “purépecha” y “tarasco”: <http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=32> [acceso 12/7-11].